National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Service des thèses canadiennes

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

Facetas temáticas de Octaedro, de Julio Cortázar.

by

Corina A. Freude

A THESIS
SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND
RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENTE OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF
MASTER OF ARTS
IN
HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA
SPRING 1992

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-73073-0

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Corina A. Freude

TITLE OF THESIS: "Facetas temáticas de Octaedro, de Julio Cortázar"

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE WAS GRANTED: 1992

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis or to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) Corina Freude .....

PERMANENT ADDRESS
2611 - 43 street
Edmonton, Alberta
T6L 4G8

DATE Dec 13/91 .....

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Facetas temáticas de Octaedro, de Julio Cortázar" by Corina A. Freude in partial fulfilment of the requirements for the degree of MASTER OF ARTS in HISPANIC LITERATURES.

.....

Dr. Richard Young (Supervisor)

.....

Dr. Claudine Potvin

.....

Dr. David Johnson

Date.....

para Oscar por todo su apoyo

y comprensión.

RESUMEN

OCTAEDRO es una colección de Julio Cortázar publicada en 1974. Contiene ocho relatos, cada uno de los cuales muestra aspectos de una problemática de tipo existencial que aflige a los individuos en la sociedad contemporánea. Hasta ahora, esta colección no ha sido estudiada en su totalidad, razón por la cual hemos emprendido un análisis de los ocho cuentos realizado a partir de cuatro facetas temáticas.

En una corta Introducción comentamos la obra de Cortázar y exponemos nuestro trabajo, situando a Octaedro en el contexto de la producción literaria del autor y la crítica sobre el volumen que se ha publicado hasta la fecha. En el primer capítulo analizamos los temas y motivos predominantes de los relatos. Enfocamos el segundo en torno a los personajes y la caracterización. En tercero versa sobre el tiempo y el espacio en que se mueven los personajes y, en el cuarto capítulo, estudiamos aspectos de la estructura y organización narrativa de los cuentos.

Además de proporcionar un comentario sobre uno de los libros importantes pero poco estudiado hasta ahora de la obra literaria del autor argentino, nuestro análisis nos ha permitido averiguar lo que los cuentos de Octaedro tienen en común y señalar algunas de sus facetas como relatos que versan esencialmente sobre los problemas del vivir cotidiano.

ABSTRACT

Octaedro is a collection of short stories by Julio Cortázar, first published in 1974. It contains eight texts, each of which reflects certain aspects of the existencial problems confronted by the individual in contemporary society. Since the collection has yet to be studied in its entirety, we have undertaken an analysis of all eight stories centred principally on four aspects of their thematic content.

In a brief Introduccion we give a commentary on Cortázar and his work and present our subject by locating Octaedro in the context of the literary output of the author and the criticism that the book has attracted so far. In Chapter I we analyze the principal themes and motifs of the stories. Chapter II is concerned with the characters and characterization. The third chapter deals with the time and space in which the characters are located and in Chapter IV we consider aspects of narrative structure and organization.

In addition to providing a commentary on one of the more important books by Julio Cortázar that had not attracted extended critical attention before, our analysis has allowed us to verify what the short stories of Octaedro have in common and to indicate some of the facets of a group of texts that deal essentially with the problems of daily life.

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos a todos mis profesores, en forma muy especial al Dr. Richard Young por toda su paciencia y dedicación académica.

Table of Contents

Chapter	Page
Introducción	1
I. Temas y motivos	10
II. Personajes y caracterización	38
III. Tiempo y espacio	70
IV. Estructura y organización narrativa	106
Conclusiones	129
Bibliografía	134

INTRODUCCION

El escritor argentino Julio Cortázar nació en Bruselas en 1914. Se trasladó con su familia a Buenos Aires en 1919 y comenzó a publicar su creación literaria en 1941 con Presencia, libro de poemas editado bajo el seudónimo Julio Denis. Los Reyes, fue publicado en la misma década y, según la crítica, en él se encuentran algunos de los conceptos fundamentales de la literatura del autor, pues ya en este libro Cortázar logra articular los rasgos esenciales de su arte. En 1951, ya establecida su residencia en Francia, publica Bestiario, su primera colección de cuentos, en los que, según Alfred Mac Adam,[1] se ve el rumbo que tomaría su obra posterior. Rayuela, su novela más conocida, apareció en 1963 y llegó a ser lo sobresaliente de la llamada "nueva narrativa hispanoamericana".[2] Aunque esa novela lo puso en la cúspide como escritor, es su obra en general la que sigue llamando la atención de la crítica que, entre otros, ha centrado sus análisis en Final del juego (1956), Las armas secretas (1959), Los Premios (1960), Todos los fuegos el fuego (1966), El perseguidor y otros cuentos (1967), 62: modelo para armar (1968), y Alguien que anda por ahí y otros relatos (1977).[3]

La cuentística de Julio Cortázar es riquísima en cantidad y calidad, lo que ha llamado a los críticos a especular sobre el género al cual sus relatos cortos han de pertenecer. Sin embargo, el mismo autor, en su artículo "Algunos aspectos del cuento", dice que casi todos los que

ha escrito pertenecen al género, que por falta de un mejor nombre, denomina fantástico. En el mismo artículo ofrece algunas sugerencias respecto del estudio de los cuentos en general, acotando que hay que entenderlos desde una perspectiva genérica. Con esta observación, quiere decir que ante todo debemos tener una idea clara del cuento, el que, para él, se mueve en un plano donde la vida y la expresión escrita de la misma libran una batalla.[4] En el mismo artículo indica algunas desventajas surgidas de las limitaciones que se imponen al cuentista. Primero, en contraste con la novela, las limitaciones del cuento son como las de la fotografía. Tanto en el uno como en la otra, los creadores deben recortar fragmentos significativos de la realidad, aunque los resultados que obtienen deben mostrar una realidad trascendente. En un buen cuento, agrega, esta trascendencia se logra creando una tensión, la que debe manifestarse desde los inicios del texto.

En lo que concierne la significación, Cortázar dice que el cuentista trabaja con material valioso, de modo que el tema es lo principal. Así, un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con una expresión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que supera su pequeña y, a veces, miserable anécdota.[5] Completa su idea sobre la significación diciendo que ésta no puede tener sentido si no la relacionamos con la idea de intensidad y tensión que media entre tema y técnica.[6] Para Cortázar, pues, las nociones de significación, intensidad y

tensión nos permiten comprender mejor la estructura del cuento.

Sin disminuir la importancia de reflexiones sobre el género al cual pertenecen los relatos, ni descartar por completo cuestiones como el problema del cuento y su significación, conviene decir que muchos de sus relatos aluden a la angustia, el horror, recuerdos de juegos infantiles y la adolescencia, la miseria después de la gloria, la pesadilla y el drama pasional. Queda claro que Cortázar capta el material de que está hecha la vida cotidiana y, si vuelca su obra en la problemática humana, quizás sea porque, como otros escritores de su época, vivió el período de la segunda guerra mundial y participó de una crisis de valores que lo llevó a recuperar lo humano que se había perdido. Por eso, Cortázar deja ver en su obra la insatisfacción y, al mismo tiempo, la búsqueda de paz y tranquilidad que el ser humano necesita, presentándola bajo diferentes formas. La elaboración de los temas en Cortázar no es directa, ni de una plena objetividad, pero sí podemos decir que en su ambigüedad hay un mensaje, que muchas veces está oculto. Con esto queremos decir que sus temas no se plantean abiertamente, pero tienen un mensaje implícito dirigido al ser humano y, por ende, a la sociedad. Quizás ésta sea la razón por la cual la obra de Cortázar ha sido estudiada por la crítica. Sin embargo, aunque su producción literaria es amplia, la mayoría de los análisis se han centrado en su novela Rayuela y algunas de sus colecciones

de cuentos. Entre éstas, las más estudiadas son Bestiario, Final de juego, Todos los fuegos el fuego y Las armas secretas, aunque hace falta aclarar que los estudios se refieren sobre todo a cuentos en particular, no a las colecciones en general. Al igual que en el caso de Rayuela, los análisis que se han hecho de los cuentos, han enfocado lo temático y la estructura, de modo que encontramos trabajos sobre el tema del doble, lo cotidiano y lo fantástico, el ser humano y su relación con otras formas de vida, específicamente la vida animal, el tiempo histórico y la simultaneidad temporal. En cuanto a los aspectos estructurales, los estudios están centrados mayormente en cuentos que presentan una estructura multifacética, consecuencia de la elaboración de dos anécdotas en un solo cuento.

Octaedro, la colección que nos proponemos estudiar, fue publicada en 1974 y contiene ocho cuentos, de los cuales todos tienen una naturaleza fantástica y una gran riqueza simbólica, claramente detectada. Los críticos que los han estudiado, han enfocado sobre todo su dimensión temática. Por ejemplo, en el trabajo de Pedro Lastra y Graciela Coulson, titulado "El motivo del horror en Octaedro", se examinan tres cuentos en particular.[7] Para ellos, el tono sombrío de Octaedro, es poco común en la obra del autor, observación que nos parece válida, pues muchos de los cuentos de Cortázar son más festivos, especialmente los que aluden a adolescentes.

En un análisis titulado "Octaedro: ocho caras del desespero", Evelyn Picón Garfield, también examina tres cuentos, en los que destaca los encuentros casuales como trama central.[8] Para ella, hay una diferencia en Octaedro en comparación con la cuentística anterior de Cortázar, ya que en los relatos de esta colección el autor habla más directamente al lector. Es decir que, al presentar problemas cotidianos que inquietan a cada ser humano, se establece la cercanía a la que alude Picón Garfield, al mismo tiempo que se define 'lo otro', la zona que perturba y produce desespero.

Marta Morello Frosch, en su artículo "Octaedro o los puentes circulares", encuentra que la temática de la colección se asemeja a la de otros cuentos de Cortázar, con una diferencia importante. Según ella, ésta reside en la búsqueda de una solución al problema existencial que aflige al ser humano, cuyas indagaciones al respecto se convierten en juegos angustiosos.[9] Cree que en esta colección hay pasajes o fases en las que el personaje se renueva o se aniquila, pero no totalmente, lo que nos parece acertado, aunque también es necesario comentar que la imposibilidad de una reivindicación total se explicita en los relatos mismos.

A los estudios mencionados, debemos agregar, los análisis de Antonio Planells y Carmen de Mora Valcarcel.[10] Planells investiga los elementos temáticos de algunos cuentos y centra su análisis en el tema de la soledad, el

erotismo y la comunicación. Carmen de Mora, examina la condición genérica del cuento y su dimensión teórica. En general, los dos coinciden en señalar que el elemento unificador de Octaedro es el horror, pero sus estudios no versan sobre la colección en particular.

Sin querer menospreciar estos estudios sobre los cuentos de Octaedro, nosotros esperamos superar algunas de sus deficiencias, puesto que el trabajo que llevaremos a cabo tiene como objeto analizar todos los cuentos que componen la colección. En el primer capítulo identificaremos los temas y motivos de cada cuento e intentaremos ver cómo, a través de sus cuentos, Cortázar muestra los problemas de nuestra sociedad y los que inquietan a un sector específico. En el segundo capítulo hablaremos de los personajes, al describir como han sido creados y como ejemplifican los temas y motivos de la colección, con el fin de caracterizarlos y observar su semejanza a los tipos humanos. El tercer capítulo consistirá en un análisis del tiempo y los espacios, emprendido fundamentalmente para ver los ambientes en los que se mueven los personajes y su similitud con los del mundo real. Finalmente, habiendo analizado lo que se cuenta, quienes participan en lo contado y donde y cuando éste se narra, en el cuarto capítulo estudiaremos algunos elementos de la organización narrativa de los cuentos, prestando una atención especial a las características más sobresalientes del estilo, la voz narrativa, los componentes de los que, según Alfred Mac

Adam, depende la organización del contenido y, por fin, el papel que cumplen algunos símbolos importantes.

NOTAS

1. Alfred Mac Adam, El individuo y el otro (Buenos Aires: Ediciones La Librería, Buenos Aires, 1971), pág. 13.
2. David Lagmanovich, Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar (Barcelona: Ediciones Hispam. 1975), pág. 7.
3. Para una bibliografía general sobre la crítica en torno a la obra de Cortázar, consúltense E.D. Carter, Jr., "Bibliografía de y sobre Julio Cortázar", en "Otro round: estudios sobre la obra de Julio Cortázar", Explicación de textos literarios, XVII, 1 y 2, 1988-89, pp 251-327.
4. Julio Cortázar, La casilla de los Morelli (Barcelona: Tusquets Editor, 1973), p. 136.
5. Cortázar, La casilla, p. 139.
6. Cortázar, La casilla, p. 140.
7. Pedro Lastra (ed.), Julio Cortázar (Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1981), pp. 340-352. Los cuentos analizados son "Liliana Llorando", "Manuscrito hallado en un Bolsillo" y "Las fases de Severo".
8. Evelyn Picón Garfield, "Octaedro: ocho caras del desespero", en Julio Cortázar: La isla final, ed. Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco (España: Ultramar Editores, S.A. 1981), p.304.
9. Marta Morello Frosch, "Octaedro: o los puentes circulares", Revista hispánica moderna, 38-39 (1974-1977), p. 198.

10. Antonio Planells, Cortázar: metafísica y erotismo (Madrid: Ediciones José Porrúas, S.A. 1979), y Carmen de Mora Valcarcel, Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar, (Sevilla: ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982).

I TEMAS Y MOTIVOS

El contenido temático de los cuentos de Julio Cortázar ha sido analizado por un gran número de críticos, quienes coinciden en que en ellos se vislumbran ciertas actitudes hacia la vida y la sociedad. Aunque esto pareciera indicar que en sus cuentos se tocan los temas de una manera muy general y superficial, no siempre es así. A nuestro parecer, el escritor argentino apunta muy directamente a los problemas de la existencia humana e insiste en tratar hechos reales que sufre nuestra sociedad. Creemos que enfatiza temas que aluden directamente a las situaciones del vivir cotidiano del ser humano, dificultades que parecieran ser las causas que impiden la realización de una sociedad mejor. Los problemas se explicitan en cada cuento, tienen su desarrollo dentro de él, aunque, a la luz del desenlace ambiguo o poco feliz de sus relatos, no conducen a menudo a la elaboración de soluciones positivas, lo que nos hace suponer que, para el autor, los problemas que atañen a nuestra sociedad no tienen solución.

Puesto que, en esta tesis, aspiramos analizar Octaedro desde el punto de vista de su contenido temático este primer capítulo versará sobre los temas que encontramos en cada cuento de la colección y los motivos que se han usado para entregarlos. En un principio, podemos decir que el

volumen, publicado en 1974, presenta ocho cuentos autónomos unidos por el título del libro. La independencia de cada cuento nos sugiere que cada uno podría ser una faceta diferente de una sola figura, es decir del octaedro mencionado en el título. Aunque la autonomía de los cuentos es cierta, porque en cada uno se elabora una historia en particular con sus propios motivos, el motivo del horror se encuentra en todos los relatos y podría ser identificado como uno de los elementos unificadores de la colección. Sin embargo, antes de centrarnos en los motivos de Octaedro, conviene referirnos a los temas vehiculados por los cuentos que apuntan hacia la problemática de la vida humana. Destacamos, en especial, los que se elaboran en torno a las dificultades del ser humano en nuestra sociedad: la soledad provocada por diversas circunstancias, la desesperación ante el paso de los años, la desdicha causada por el deseo de cambiar las reglas impuestas, el desengaño frente a políticas imperantes, la realidad ante la muerte y, finalmente, la sorpresa ante hechos que no se dejan controlar.

De los temas mencionados creemos que la soledad, es el que más se repite en Octaedro. Aunque hay sólo tres cuentos en los que la soledad es el mensaje más importante, "Liliana llorando", "Verano" y "Cuello de gatito negro", en otros, "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Lugar llamado Kindberg", por ejemplo, la soledad del ser humano también es un hecho, parte del problema que aqueja a los

protagonistas, sin llegar a ser su preocupación principal. En "Liliana llorando", el primer cuento del libro y de los que tienen la soledad como tema más destacado, el protagonista está enfermo en una clínica argentina. Se encuentra solo y, ante la inminencia de la muerte, se figura el futuro de su familia una vez que él muera. Según la información que nos entrega el narrador-protagonista, su condición limita sus actividades y, entre otras restricciones, no le permite hablar: "como no quieren que hable mucho los dejo a ellos que cuenten si hace frío o si Nixon le va a ganar a McGovern" (p. 12). Frente a la poca comunicación que mantiene con el mundo y su decisión de ser poco amable con los que le rodean, salvo con Liliana, su mujer, se vale de la escritura para aislarse totalmente de su familia y de la realidad, creando un mundo elaborado en torno a su ausencia. En el universo que crea y en los comienzos del duelo ficticio de su mujer, la ve sola y esto le produce cierta satisfacción:

> en las primeras horas tal vez será menos duro sentir irrevocablemente la ausencia que soportar un tropel de abrazos y de guirnaldas verbales, Alfredo se ocupará de poner distancias, Ramos vendrá un rato para ver a mamá y a Liliana, las ayudará a dormir y le dejará pastillas a la tía Zulema. En algún momento será el silencio de la casa a oscuras, apenas el reloj de la iglesia, una bocina a lo lejos porque el barrio es tranquilo. Es bueno pensar que va a ser así [...]. Imaginarla así hace tanto bien. (pp. 15-16)

La incomunicación genera la soledad, la que aumenta, a causa de la actitud anímica del protagonista, quien, para escaparse del estado en que se encuentra, genera una

historia, la que le ayuda a superar el aislamiento y, hasta cierto punto, la muerte.

La soledad que se presenta en "Verano" y "Cuello de gatito negro" difiere de la del protagonista de "Liliana llorando", ya que eventos imprevistos hacen que los personajes de ambos cuentos terminen envueltos en situaciones caóticas. En "Verano", la soledad del matrimonio de Zulma y Mariano es enfatizada a través de todo el relato, donde las alusiones al aburrimiento y la rutina se repiten a menudo. El medio ambiente de hastío en que vive el matrimonio es parte de la vida llevada por esta pareja cada día del año. su actividad no varía mucho, en lo que concierne a la rutina ("era la hora de salir al jardín para tomar una copa mirando anochecer en las colinas", p. 70) y al orden ("Todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y una hora para cada cosa", p.70). Como sugiere el narrador de "Verano", el aislamiento de Zulma y Mariano se atribuye a lo rutinario de sus vidas:

> Un mes más de repeticiones previsibles, como ensayadas, y el yip cargado hasta el tope los devolvería al departamento de la capital, a la vida que sólo era otra en las formas, el grupo de Zulma o los amigos pintores de Mariano, las tardes de tienda para ella y las noches en los cafés para Mariano, un ir y venir separadamente aunque siempre se encontrarán para el cumplimiento de las ceremonias bisagra, el beso matinal y los programas neutrales en común, como ahora que Mariano ofrecía otra copa y Zulma aceptaba con los ojos perdidos en las colinas más lejanas, teñidas ya de un violeta profundo (p. 71).

En este cuento, pues, Cortázar nos presenta una pareja pequeño-burguesa cuya existencia rutinaria cambia

abruptamente cuando un amigo del matrimonio les pide que cuiden a su hijita. La llegada de la hija de Florencio y la aparición de un caballo en la ventana de la casa, interrumpe la soledad del matrimonio que está acostumbrado a la quietud.

En "Cuello de gatito negro" no se menciona la soledad como problema que aqueje al protagonista. Sin embargo, si ponemos atención a las actividades diarias de Lucho, vemos que lleva una vida aislada y rutinaria:

> había subido al metro en la estación de la rue du Bac sin pensar en nada, un cuerpo pegado a tantos otros esperando que en algún momento fuese la estufa, el vaso de coñac, la lectura del diario antes de ponerse a estudiar alemán entre siete y media y nueve, lo de siempre. (p. 127)

La soledad y la rutina hacen que Lucho juegue cuando viaja. El juego, al parecer simple, consiste en apoyar la mano en la barra metálica del tren, de la que se sujetan los pasajeros que van de pie. De esta manera, al rozar la mano de alguna mujer, él provoca una aventura y así sale de la soledad y rutina diaria. Sin embargo, todo deja de ser rutinario cuando Lucho se encuentra con una mujer diferente a las que habían participado antes en sus juegos. La entretención habitual cambia cuando se encuentra con Dina, muchacha cuyo conflicto personal es que sus manos siempre actúan independientemente de su cuerpo y cerebro: "-Es siempre así- dijo la muchacha-. No se puede con ellas" (p.129). A medida que avanza la narración, se entrega más

información respecto de Dina. Ella también sufre de la soledad, por razones implícitamente ajenas a su voluntad:

> sólo mucho más tarde, con otros cigarrillos entre los dedos, le dijo que vivía sola, que nadie le duraba, que era inútil, que había que encender una luz, que del trabajo a su casa, que nunca la habían querido, que había esa enfermedad. (p. 139)

Aunque se siente sola, Dina trata de solucionar su dificultad, situación que difiere de la de los protagonistas de "Verano" y "Liliana llorando". En contraste con ellos, Dina está consciente de su problema, lo cuestiona, y trata de solucionarlo: "las vigilo desde que subo, todo el tiempo, pero ya ve" (p. 131). Además manifiesta haber estado en tratamiento: "-Sí. Ya sabes, calmantes y cambio de aire" (p.136). No obstante, le es imposible solucionar su soledad y se encuentra aislada del mundo al igual que la mayoría de los personajes de Octaedro.

El tema de "Lugar llamado Kindberg", gira en torno a la desconformidad de Marcelo ante su presente. Marcelo es un viajante de comercio que en uno de sus recorridos en coche recoge a Lina, muchacha que hace dedo y cuya actitud genera en él deseos de estar tan libre como ella. Al conversar con Lina, siente fundamentalmente el paso de los años y la disatisfacción respecto de su situación actual, porque, al contrario de Marcelo, Lina da la impresión de saber vivir. La impresión que la muchacha infiere en él es muy significativa, ya que él casi no habla, sino que deja que ella se explaye contando todo lo que puede hacer, por ser

libre y sin ataduras. No obstante, aunque esta libertad encandila a Marcelo, podemos detectar que la muchacha también se encuentra desconforme con su vida:

> La juventud, se ríe Lina sorbiendo la sopa como una osita, seguro que no te la imaginas: fósiles, fíjate, cadáveres vagando como en esa película de miedo de Romero. (p. 98)

La opinión de Lina sobre la juventud, nos muestra que los problemas comentados en Octaedro no atañen sólo a cierto sector de la sociedad, sino que afectan tanto a jóvenes como a mayores. Sin embargo, pareciera que Marcelo no detecta que Lina, a pesar de su despliegue de libertad y juventud, también se siente sola. Su incapacidad para comprender el alcance de los problemas existenciales le pone ciertas limitaciones. Entre ellas se encuentra la de ver sólo los problemas personales. Será por eso, pues, preocupado de su deseo de superar el paso de los años y de añorar una época a la que no podrá volver, que acelera su vehículo y encuentra la muerte.

La idea de la desdicha del ser humano ocasionada al trasgredir las leyes que él mismo se ha impuesto se manifiesta muy claramente en "Manuscrito hallado en un bolsillo". En cierta medida, este cuento ironiza la actitud del que crea reglas que le coartan el quehacer. El narrador-protagonista no logra descubrir la felicidad que busca porque él mismo se ha limitado, negándose la posibilidad de romper las reglas por segunda vez. Cuando el protagonista escribe, sentado en la estación Chemin-Vert,

se encuentra en un momento en que tiene que decidir si obedecerá o no las reglas de su juego. Al parecer, su decisión final -de no trasgredir las leyes- hace que la felicidad se le escape. La ambigüedad del cuento, sólo nos permite esta conclusión porque su destino final queda incierto, siendo muy probable que se haya suicidado, como afirman algunos críticos y el propio Cortázar.[1]

El desengaño a causa de las políticas imperantes se pone de manifiesto en "Los pasos en las huellas". El protagonista, al ver limitado su futuro, ve la falsificación de los hechos como único camino al éxito y la realización de su objetivo. Jorge Fraga, profesor de literatura, decide estudiar la vida y obra del poeta Claudio Romero. Su decisión fue motivada por una especie de estancamiento profesional debida a una política imperante que no le permitió lograr una posición diplomática en Europa. Cree que el éxito de su libro le traerá cierta satisfacción, que hasta ese momento no ha logrado como profesor. Entre las posibles recompensas se cuenta un mejoramiento económico y social. Pero Fraga se da cuenta que su obra es una mentira y que, en vez de comunicar la vida real del poeta, sólo presenta lo que él ha querido decir:

> la *Vida* era falsa, la historia de Claudio Romero nada tenía que ver con lo que había escrito. (p. 38)

En "Los pasos en las huellas", el protagonista fracasa ante la imposibilidad de ver la realidad en Claudio Romero. Al

escribir la biografía del poeta hace una selección de eventos, dejando de lado los hechos mediocres de la vida de éste. El problema se agudiza cuando decide revelarlos, pues, como él ya ha publicado el libro sobre la vida de Romero, el propio Fraga se convierte en impostor. El fraude cometido le produce un malestar espiritual, pues, una vez conocido el éxito de su obra, tiende a aislarse y su vida se torna en desilusión y fracaso. El engaño no le solucionó los problemas, los que, por el contrario, se aumentaron e incluso le hicieron pensar en la posibilidad de suicidarse:

> Tal como lo había temido una lejana noche de septiembre, había escrito su autobiografía disimulada. Le dieron ganas de reírse, al mismo tiempo pensó en la pistola que guardaba en el escritorio. (p.45-46)

"Las fases de Severo", aunque insiste sobre la solidaridad de la familia y los amigos, ya que todos se reúnen durante las fases agónicas de Severo, comunica la resignación ante la muerte. Lo decimos así porque el relato, aunque un tanto extraño en lo que concierne a los eventos, muestra un tono satírico carnavalesco en la reacción de los vivos ante la muerte. El modo como los personajes ven la cercanía de la muerte, no está impregnado de tristeza y desgracia, porque la aceptan como un evento más de la vida. Por una parte, este cuento se diferencia de los otros de Octaedro, a consecuencia de su presentación, ya que se desenvuelve como una pieza de teatro, cuyos actos corresponderían a las fases por las que pasa Severo. Por otra, también muestra la soledad de Severo ante la muerte.

Aunque Severo, está acompañado de sus familiares, el estado en que es presentado, casi de autómata, conlleva la idea de que no siente la presencia de quienes le acompañan.

En "Ahí pero dónde, como", al igual que en "Cuello de gatito negro", se enfatiza la incapacidad de controlar ciertos actos. El protagonista del relato, el que también lo cuenta, no puede dejar de soñar con su amigo Paco. Esa es la realidad que le acosa y que no puede controlar. Para el protagonista el sueño es tan real y persistente que llega a verlo junto con otros hechos de la vida diaria:

> A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? [...] lo seguís viendo mientras escupís el dentrífico o metés la cara en el agua fría, y ya adelgazándose pero prendido todavía al piyama, a la raíz de la lengua mientras calentás el café, ahí pero dónde, cómo, pegado a la mañana. (p. 84)

El tema del cuento, en cierta medida se asemeja a su epígrafe: "*Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título:* Esto no es una pipa. *A Paco, que gustaba de mis relatos. (Dedicatoria de* Bestiario, *1951).*" En el epígrafe se niega la existencia o la realidad de la pipa pintada en el cuadro de René Magritte, pues, ésta, pese al realismo de la pintura, sólo es una imagen. En el cuento el traductor nos dice que su sueño es tan real como una imagen.

El tiempo es otro de los temas básicos de la ficción de Julio Cortázar. En dos de sus novelas Rayuela y 62, modelo para armar se renueva el enfoque narrativo sobre la

temporalidad.[2] En Octaedro destacamos cuatro cuentos, "Liliana llorando", "Verano", "Ahí pero dónde, cómo," y "Lugar llamado Kindberg", elaborados en torno al tema del tiempo y la angustia del futuro, del presente o del pasado. La preocupación principal del protagonista de "Liliana llorando", es el futuro de su mujer, después que él muera. En "Verano", el narrador se centra en la rutina cotidiana de Zulma y Mariano y uno de los problemas que aqueja al protagonista de "Lugar llamado Kindberg", al igual que los de "Verano", es la rutina: "soy corredor de materiales prefabricados, es algo que obliga a viajar mucho pero esta vez ando vagando entre dos obligaciones" (p. 98-99). Sin embargo, se preocupa sobretodo por el pasado, la juventud y libertad de acción que caracteriza el comportamiento de Lina. La problemática mayor que Marcelo se plantea es la imposibilidad de volver a vivir la vida llevada por ella, a causa de la edad y las responsabilidades. En contraste con este cuento, el pasado presenta otra clase de problema en "Ahí pero dónde, cómo", donde la persistencia del mismo acosa al protagonista, quien ha soñado con su amigo muerto:

> es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, [...] él es como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, llenos de ecos de pasado y obligaciones de futuro. (p. 83)

Como indica este párrafo, el primero del cuento, el presente, pasado y futuro, le preocupan al narrador a través de su amigo.

Los temas que acabamos de señalar atañen a la humanidad de nuestro siglo. Como se ha indicado en la crítica, el autor los ha elaborado en torno al motivo central del horror a ciertas circunstancias, el que se encuentra en todos los relatos de la colección como elemento unificador. Como bien comentan Pedro Lastra y Graciela Coulson, por primera vez un libro de cuentos de Cortázar se publica bajo un título que no alude a ninguno de los relatos que contiene y que unifica en un solo cuerpo - Octaedro - ocho facetas semejantes, las ocho caras del horror.[3] Agregan estos críticos que los elementos unificadores del horror son la intensa conciencia de ser para la muerte que padecen todos los protagonistas, un halo de anormalidad que emana de cada narrador y, por último, la carencia del goce vital que es frecuente en el autor argentino. Según Lastra y Coulson, esta falta se detecta en el tono narrativo sombrío de Octaedro, matiz no común en la obra de Cortázar.[4]

Creemos que acertaron. El horror unifica la colección de cuentos, pero su presencia no se detecta siempre en una primera lectura. En "Los pasos en las huellas", "Lugar llamado Kindberg" y "Manuscrito hallado en un bolsillo", por ejemplo, pareciera estar ausente. En el primero de estos cuentos, se nos enfrenta la problemática de un profesor que desea recopilar información para escribir un libro. En "Lugar llamado Kindberg" se nos introduce al cuento con una descripción que se asemeja a un cuento de hadas y "Manuscrito hallado en un bolsillo" deja ver los

intentos fracasados de un hombre que quiere hacer amistad con una mujer. Sin embargo, una lectura más atenta corrobora la idea de Lastra y Coulson y podemos agregar que en estos cuentos el horror se enfatiza de una manera engañosa. No encontramos un vocabulario que sugiera lo tenebroso o el horror, sino descripciones de actos, sentimientos, temores, visiones y sueños que atemorizan a los protagonistas.

En "Los pasos en las huellas", el protagonista lleva a cabo su trabajo de recolección de material para la publicación de su obra. Una vez que termina su trabajo y lo publica se da cuenta que una fuerza ajena a la realidad le ha llevado inconscientemente al engaño, quizás por temor al horror del fracaso. La soledad, o quizás el suicidio futuro del protagonista, se debe al temor de enfrentar la angustia de otro fracaso. Así, el horror en "Los pasos en las huellas" se manifiesta a través de la desesperación que el protagonista muestra después del éxito de su obra. Si prestamos atención a los párrafos pertinentes, observamos que Fraga reacciona pasivamente ante el triunfo obtenido con su obra. Inmediatamente después, se aisla en casa de un amigo y comienza a sentir los primeros síntomas de insatisfacción: "Pero en esos días Fraga andaba caviloso, sin explicarse por qué nacía en él como un deseo de soledad" (p 35). Más adelante, cuando se prepara para recibir el Premio Nacional, el horror se manifiesta. Pierde

el control y, el escritor, en vez de leer su discurso, habla asemejándose al poeta Romero:

> Cualquiera puede leer en los archivos de los diarios porteños los comentarios suscitados por la ceremonia de recepción del Premio Nacional, en la que Jorge Fraga provocó deliberadamente el desconcierto y la ira de las cabezas bien pensantes al presentar desde la tribuna una versión absolutamente descabellada de la vida del poeta Claudio Romero. Un cronista señaló que Fraga había dado la impresión de estar indispuesto [...] entre otras cosas porque varias veces había hablado como si fuera el mismo Romero. (p. 42)

En "Lugar llamado Kindberg", como ya se ha indicado, pareciera que el problema de Marcelo es el paso de los años. El hecho de no poder volver al tiempo pasado y no tener una vida feliz son su obsesión. Al enfrentarse a la actitud de Lina, cree que su vida no es como la de ella y de ahí surge el horror a una existencia poco estimulante, en la que es sobreviviente de una vida absurda y limitada por las obligaciones.

El horror se manifiesta también en "Manuscrito hallado en un bolsillo", pero tendemos a olvidarlo a consecuencia del énfasis que recae en el juego. Puesto que la trama del cuento se basa en el pasatiempo que organiza el protagonista, no pensamos fácilmente en el horror. Nos damos cuenta de su presencia cuando detectamos primero la presión sufrida por el protagonista a consecuencia de las limitaciones que él se ha impuesto. Estas limitaciones se tornan en horror cuando el personaje reconoce que le impiden encontrar la dicha que busca. El control que se

impone hace que su actividad se transforme en juego sin objetivo.

Aunque, el horror es común en todos los cuentos, hay otros motivos que sólo se repiten en algunos textos de la colección que estamos estudiando, siendo los más predominantes la creación literaria, el viaje, el juego, el doble y la presencia de la muerte. En la composición de tres cuentos, "Liliana llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Ahí pero dónde, cómo", se recurre a la técnica de 'mise en abyme', mediante la cual, el texto que leemos es el que un personaje está escribiendo. Sin embargo, cada uno de los personajes escribe por razones particulares. En "Liliana llorando", es para hacer pasar el tiempo y divertirse: "Incluso me divierte imaginar por escrito cosas que solamente pensadas en una de ésas se te atoran en la garganta" (p. 120). En "Manuscrito hallado en un bolsillo", el narrador se sirve de la escritura "para inventarse un tiempo" y en el último de los cuentos mencionados, "Ahí pero dónde, cómo", es para contar algo que le acosa y obsesiona al personaje: "es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escibir; la razón de que haya empezado a escibir)" (p. 83). La escritura también está presente en "Los pasos en las huellas", pero tiene un matiz diferente de los tres cuentos mencionados. La 'mise en abyme' es de orden temático. La escritura está mencionada en el cuento, como parte del acontecer, puesto que el personaje escribe, aunque el texto que produce no es el que leemos.

La presencia de la escritura como motivo en estos cuentos sirve para enmarcar una parte de la historia en el interior del cuento. La idea es bastante clara en "Liliana llorando", donde, si dejamos de lado los tres primeros párrafos, tenemos una historia enmarcada que cuenta el funeral del protagonista y el futuro de su familia, eventos que comprenden 6 o 7 meses. La inserción de 'otra historia' crea otro argumento centrado más en la familia del protagonista que en el que lo cuenta. Algo similar ocurre en "Ahí pero dónde, cómo", en el cual, al igual que en "Liliana llorando" el marco narrativo es utilizado para la narración de una trama diferente de la principal. En la 'historia' insertada se cuenta la vida de Paco, amigo del narrador, a diferencia de la historia que sirve de marco en la que se cuenta la obsesión del traductor provocada por el haber soñado con su amigo muerto. En contraste con lo anterior, "Los pasos en las huellas", difiere de ambos cuentos comentados, aunque en cierta medida también contiene dos historias: la vida de Jorge Fraga, desde el comienzo de su trabajo de investigación literaria hasta la publicación de su libro y su fracaso final, y parte de la vida sentimental de Claudio Romero, escritor y poeta, quien es el tema del libro de Jorge Fraga.

De los cuatro relatos que tienen la escritura como motivo, "Manuscrito hallado en un bolsillo", presenta un rasgo interesante en lo que concierne al destino del protagonista. Este escribe la historia de su pasado para

explicar su presente, el que recupera al final cuando describe su situación actual en la estación Chemin Vert. En aquel momento, hace una referencia a su futuro: "Pero es jueves, es la estación Chemin Vert, afuera cae la noche, todavía cabe imaginar cualquier cosa" (p.63-64), desde el uso del verbo "imaginar" indica que lo que se narra después de que se indica el lugar donde se encuentra es una proyección semejante a la suposición imaginada por el protagonista de "Liliana llorando".

En la obra de Cortázar el motivo del viaje aparece con frecuencia como el más importante de algunos cuentos. Así sucede en "La autopista del sur", "La noche boca arriba", "Omnibus" y "La isla a mediodía", por nombrar sólo algunos, donde el viaje es el motivo principal. Martha Paley de Francescato dice que, mitológicamente hablando, el viaje se asocia con una empresa difícil, merecedora de una recompensa o un castigo. Agrega que el camino a recorrer es difícil ya que durante esta trayectoria se desarrolla un rito de pasaje, de lo profano a lo sagrado, de lo efímero a lo real, de la vida a la muerte y de lo humano a lo divino.[5] Por lo tanto, el viaje sugiere una búsqueda, objetivo que encontramos en los dos cuentos de Octaedro que lo tienen como motivo. En "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Cuello de gatito negro", el viaje es una parte importante del quehacer de los protagonistas e implica una búsqueda. En el primero, el protagonista quiere descubrir la felicidad durante sus viajes en el metro de París:

> [...] en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad. (p. 51)

En el segundo, se trata de un juego, emprendido, al parecer, para aliviar la monotonía de la vida:

> Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa,[...] todo dependía de tantas cosas, a veces salía bien, corría, el resto entraba en el juego, [...] había subido al metro en la estación de la rue du Bac sin pensar en nada, un cuerpo pegado a tantos otros [...]. (p. 127)

Si los consideramos como una empresa difícil, los viajes emprendidos por los protagonistas de ambos cuentos presentan varios obstáculos. En "Manuscrito hallado en un bolsillo", es necesario superar la dificultad planteada por la cantidad de estaciones del metro de Paris y sus diferentes ramales. Esto reduce la posibilidad de que el narrador se dé con alguien que tenga la misma ruta que él, que todo coincida y que se encuentren de acuerdo a las reglas del juego. Por su parte, el protagonista de "Cuello de gatito negro" se ve enfrentado a un juego que no se desarrolla como en sus viajes anteriores. Esta vez, Lucho se encuentra con que Dina, o mejor dicho las manos de esta muchacha, son las que deciden sus acciones. De esta manera, el viaje de Lucho se presenta difícil porque durante los inicios del jugueteo de las manos de Dina, él no advierte que tiene que bajarse. Cuando lo hace en compañia de la mujer, acepta su invitación y termina en su apartamento donde ocurre la tragedia final.

Si pensamos en los mensajes que los dos cuentos vehiculan: el fracaso frente a las leyes que uno se impone y la soledad nacida del tedio, el viaje de los protagonistas es caótico, además de ser difícil. Los protagonistas de ambos cuentos no reaccionan ante los hechos contingentes: uno no viola la ley que se ha impuesto y el otro no presta atención a la enfermedad de Dina. La consecuencia es un castigo: el primero no encuentra la felicidad y el segundo es herido.

El motivo del doble, como el del viaje, también es considerado por ciertos críticos como una característica general de la obra de Cortázar. El doble, o la duplicidad como la llama Lazlo Scholz, apareció primero en "Lejana",[6] cuento que presenta al lector el doble mundo de Buenos Aires y Budapest. De los cuentos que componen Octaedro, sólo dos, "Los pasos en las huellas" y "Manuscrito hallado en un bolsillo", presentan el motivo del doble. El último fue analizado por Scholz en su artículo "Un octaedro del Octaedro de Julio Cortázar", basado en un estudio del espacio en el que se desenvuelve el acontecer. Para Scholz el mundo del protagonista está dividido entre el de arriba, que corresponde a las calles de París, y el de abajo, que consiste en el mundo subterráneo del metro. Sin embargo, en la obra de Cortázar, la duplicidad no sólo nos remite a los espacios sino también a los personajes y es sobre éstos que centraremos nuestro análisis de "Los pasos en las huellas" y "Manuscrito hallado en un bolsillo".

En su libro Doubles in Literary Psychology, Ralph Tymms menciona que, desde sus orígenes en las creencias primitivas y religiosas, el doble se manifiesta de dos maneras:

> Right from the start an essential distinction is to be made between the double-by-duplication and the double-by-division; though these distinct psychological approaches constantly mingle. (p. 16)

Agrega que el rasgo distintivo del doble por división puede ser su carácter espiritual. Si aplicamos lo dicho por Tymms a los dos cuentos que nos interesan, concluimos que en ambos, el doble es por duplicación. Jorge Fraga se asemeja al doble elaborado por los románticos alemanes basado en una relación de afinidad entre los dos aspectos del doble que parecían reflejarse.[7] Fraga y Romero tienen algo encomún; ambos fueron dejados de lado a causa de las políticas imperantes:

> También Claudio Romero, en su día, se había quejado altivamente de que el rimador de salones elegantes mereciera el cargo diplomático que a él se le negaba. (p. 27)

Al final, la vida de Fraga y la de Romero se asemejan y ambos fracasan, mejor dicho son desenmascarados, ante la sociedad. La semejanza por duplicación a que alude Tymms cobra su momento culminante cuando el narrador dice que Fraga reconoció que siempre sería él, y otros como él, el doble de Romero:

> Clara y sencillamente sintió Fraga que cualquiera como él sería siempre Claudio Romero, que los Romero de ayer y de mañana serían siempre Jorge Fraga. (p. 45)

Las semejanzas entre los dos hombres van coincidiendo y se logra la identidad entre ellos, afirmando la significación del título del cuento: los pasos de Fraga siguen las huellas de Romero hasta que coinciden.

La elaboración del motivo del doble en "Manuscrito hallado en un bolsillo" no se logra como en "Los pasos en las huellas", ya que no tenemos un hombre cuyas acciones lo van asemejando a otro hasta que se obtiene una completa similitud. En "Manuscrito hallado en un bolsillo", un hombre ve, reflejada en los vidrios del tren, la sombra de sí mismo y la de las mujeres que quiere incorporar a su juego. El doble en ambos cuentos difiere en su elaboración, pues en "Manuscrito hallado en un bolsillo", el protagonista y los personajes se han dividido en dos. Según la tipología de Tymms, lo que encontramos en este cuento, pues, es el motivo del doble 'by duplication', pero, bajo la forma de 'dos':

> Much consideration was apparently given to the mystery of duplication in early thought, and Two was regarded as a sacred number. (p. 17)

Sin embargo, antes de mostrar como se manifiesta el doble en el cuento mismo, conviene aclarar algo respecto de la duplicación y la identidad del protagonista. A nuestro parecer, el protagonista ya es un doble. Es decir, creemos que él es el alma/espíritu de un muerto. Tanto sus acciones, como el espacio en que se mueve algunas veces, corresponden a un ser fantasmal que ha vuelto a buscar la

felicidad. Si prestamos atención al momento en que sube al tren, observamos que en lugar de caminar se desliza entre los pasajeros: "yo pude resbalar con una vaga excusa entre las rodillas de los dos pasajeros sentados" (p. 52). Más tarde, cuando cuenta su conversación con Marie-Claude, en su primera cita, sabemos que el espacio en que estuvieron conversando fue el cementerio: "Entonces se lo dije, me acuerdo del paredón del cementerio y de que Marie-Claude se apoyó en él" (p. 61). Estas consideraciones permiten enfocar nuestro estudio del doble en otra idea que manifiesta Tymms respecto de este motivo:

> According to another early theory, the soul was visualised as a more exact counterpart than shadow or reflection: 'with the same features, the same gait, even the same dress as the man himself...'(p. 17)

A la luz de esta idea, los dobles de "Manuscrito hallado en un bolsillo" no son ni sombras ni reflexiones, sino almas, reflejos y proyecciones de las mismas. De tal forma, el narrador indica el nombre de cada personaje y da otro a los reflejos en el vidrio. A la muchacha que ya estaba en el tren cuando subió en la estación Etienne Marcel, la llama Ana y al reflejo Margrit, y cuando sabe su verdadera identidad la llama también con un nombre doble: Marie-Claude; a la muchacha que conoció primero la llama Paula-Ofelia. El protagonista no se identifica con un nombre, pero también ve su reflejo en el vidrio del tren:

> [...] mi reflejo en el vidrio no era el hombre sentado frente a Ana y que Ana no debía mirar de lleno en un vagón de metro. (p. 52)

El motivo del doble, en especial el de las figuras reflejadas, ha sido estudiado por Robert Rogers. En su libro The Double in Literature, observa que "Freud emphasizes that the primitive conception of the double as a second self and inmortal soul springs from the soil of man's primary narcissism" (p. 28-29). Agrega que cuando un autor muestra a un protagonista que contempla a su doble, no es sólo para atraer la atención del lector. Es el resultado de su sentido de la división a la que es susceptible la mente humana en conflicto.[8] Entonces, y a la luz de las observaciones que hemos hecho, podríamos afirmar que el doble de "Manuscrito hallado en un bolsillo", es el alma de un muerto que buscó la felicidad y cuyo destino es tan ambiguo como el de los otros personajes del relato. Pareciera ser que en el cuento se trata de mostrar la pervivencia de la búsqueda más allá de la muerte, sin que se cambien las reglas del juego. Es decir, creemos que se quiere indicar que, si el hombre tuviera la posibilidad de volver al mundo terrenal, su vida no variaría ya que encontraría las mismas dificultades que le impiden lograr la felicidad. En este cuento, pues, Cortázar utiliza el doble como duplicación de la personalidad para mostrar por una parte que la vida existe en dos planos, el de la realidad cotidiana y el de otra realidad basada en sueños. Además, el escritor argentino quiere insinuar que si el hombre tiene la posibilidad de otra vida, encontrará los mismos obstáculos en ésta.

En una colección de cuentos como Octaedro, en la que el elemento central es el horror, sería difícil no encontrar el motivo de la muerte. En "Liliana llorando", la proximidad de la muerte es una de las preocupaciones del protagonista enfermo y, al parecer, desahuciado por su médico. Sin embargo, en "Las fases de Severo" no presenciamos la muerte de una manera tan inmediata, sino a través de una especie de preámbulo. En esta antesala a la muerte los testigos de la agonía de Severo participan también de las fases por las que tiene que pasar el moribundo. Por otra parte, la perspectiva narrativa entre los dos relatos también es diferente. En "Liliana llorando", es el narrador-protagonista el que proyecta sus fantasías, al imaginar cómo sería la vida de su esposa una vez que él muera. Por contraste, en "Las fases de Severo", donde un amigo de la familia cuenta los eventos que van sucediendo, el moribundo solamente sigue las fases por las que va pasando sin pronunciar una palabra. Sin embargo, lo que nos llama aún más la atención es la manera diferente de enfrentar la muerte. En el primero de los cuentos la muerte es como una terrible pesadilla para el protagonista y los personajes, pero se ve desde un punto de vista festivo en "Las fases de Severo", donde, los acompañantes del moribundo beben, comen y conversan como si estuvieran en una reunión social. Hay manifestaciones de dolor, pero los asistentes no las perciben o se evita que los amigos de Severo las detecten.

El motivo de la muerte, pero con un tono diferente, lo encontramos también en "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Lugar llamado Kindberg" y "Ahí pero dónde, cómo". El tono diferente reside en la ambigüedad de la muerte como hecho. En "Manuscrito hallado en un bolsillo", la idea de muerte la suponemos por la conducta del protagonista, que actúa como un fantasma y que parece suicidarse al final del cuento. En "Lugar llamado Kindberg", la muerte no se menciona explícitamente, pero las últimas palabras del narrador nos sugieren la probabilidad de que ocurrió: "se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante" (p. 109). El motivo de la muerte como hecho real es básico en "Ahí pero dónde, cómo", porque el problema que aqueja al protagonista, es que sueña con un amigo, que murió 31 años atrás y que llega a ser el tema principal de la historia insertada por el narrador-escritor en el marco de la narración de su propia situación.

La muerte, como los otros motivos que hemos estudiado constituyen los mecanismos utilizados para elaborar los temas centrales de Octaedro. Y, ya que estos aluden directamente a los problemas existenciales del ser humano, es comprensible concluir que el libro es muy pesimista. Como dice el propio escritor, muestra que la perfección no es de este mundo.[9]

Llama la atención que en ninguno de los cuentos el desenlace sea positivo para el protagonista que busca hacerse feliz, salir de la rutina o explicarse problemas

que le acosan. El pesimismo impera en esta colección y se implica que el que busca la satisfacción y la solución a sus dificultades siempre va a dar con obstáculos que le impidan encontrarlas. Por otra parte, basándonos en las observaciones de los narradores, también se insinúa explícitamente que en la mayoría de las ocasiones el ser humano es culpable de su propia desdicha ya que con su indiferencia no hace nada para cambiar su vida.

NOTAS.

1. En general, la crítica ha favorecido la idea de que el protagonista se suicida (véase Pedro Lastra y Graciela Coulson, "El motivo del horror en <<Octaedro>>", en Julio Cortázar, ed. Pedro Lastra, Madrid: Ediciones Taurus, 1981, 340-352, y Ernesto González Bermejo, Conversaciones con Cortázar, Barcelona: Editora EDHASA, 1978, pág. 46.
2. Pedro Ramírez Molas, Tiempo y narración. Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez. (Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1978), pág. 116.
3. Lastra y Coulson, "El motivo del horror", pág. 340.
4. Lastra y Coulson, "El motivo del horror", pág. 341.
5. Martha Paley de Francescato, "El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar", en David Lagmanovich (ed.), Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar en (Ediciones Hispam, Barcelona, 1975), pág. 125.
6. Lazlo Scholz, "Un octaedro del Octaedro de Julio Cortázar", Revista Iberoamericana, Tomo 42, Nº 96-97, 1976, pág. 448.
7. Ralph Tymms, Doubles in Literary Psychology (Bowes & Bowes, Cambridge), pág. 28.
8. Robert Rogers, The Double in Literature (Wayne State University
Press, Detroit, 1970), pág. 29.

9. González Bermejo, Conversaciones con Cortázar, pág.131.

II PERSONAJES Y CARACTERIZACION

Entre sus componentes necesarios la narrativa cuenta con los personajes, que se incluyen entre los 'existents' y, junto con otros elementos de puesta en escena, forman parte de la historia.[1] El calificativo de necesario se fundamenta, creemos, en razones obvias, ya que sería difícil tener una historia sin que hubiera personajes. No obstante, como Seymour Chatman afirma en su Story and Discourse, los personajes constituyen una de las dimensiones de la narrativa menos estudiada: "It is remarkable how little has been said about the theory of character in literary history and criticism".[2] Sin embargo, a pesar de lo poco que se ha dicho, hemos encontrado algunas definiciones de los personajes y de las tareas que cumplen en la obra literaria.

Según el Diccionario de retórica y poética, de Helena Beristáin, el que representa o actúa en los dramas es el personaje, actor o dramatis persona, nombres que empleamos también para referirnos a las figuras de los relatos.[3] Tomashevski, entrega una definición más completa, ya que delimita sus tareas y el propósito que realizan en la obra. Según él, el personaje es el ente que nos orienta y conduce por la maraña de motivos de la historia. Agrega que los personajes deben ser presentados como soportes que permitan

agrupar y conectar los diversos motivos, al mismo tiempo que tienen la tarea auxiliar de clasificar y ordenarlos.[4] La crítica más reciente, basándose en los estudios de A.J. Greimas, ha adoptado el concepto de actantes. Según el modelo actancial de Greimas las figuras de un relato pueden ser clasificadas de acuerdo a seis roles abstractos, sujeto, objeto, destinador, destinatario, oponente y adyuvante.[5] Éstos se convierten en actores al revestirse de una identidad, sea antropomorfa o no, por ejemplo, un rey, una mujer, un perro, un edificio, una máquina, una alfombra, etc, y el término personaje queda reservado para toda entidad antropomorfa dotada no sólo de una identidad sino también de una personalidad.[6] Y es esta definición básica del término, corroborada por Mieke Bal, la que pensamos adoptar en nuestro trabajo.[7]

Todas las definiciones del personaje proporcionadas por la crítica en general tienen ciertas similitudes y nos permiten extraer la idea de la semejanza entre los personajes literarios y los seres humanos. Basándonos en ella, quisiéramos sugerir que los personajes de Octaedro son entes con características humanas y carencias pertinentes a nuestra sociedad. En todos los cuentos, sin excepción, encontramos figuras humanas, que viven en un 'mundo real', cuyos problemas y movimientos los sitúan en un ámbito terrenal. En particular, su comportamiento y problemas ejemplifican los temas y motivos comentados antes en nuestro primer capítulo, es decir la soledad, el tiempo,

la desconformidad con el presente, la desdicha, el desengaño, la resignación ante la muerte y la incapacidad para controlar ciertos actos.

Tomando en cuenta lo que hemos dicho en el primer capítulo sobre los temas y motivos predominantes de Octaedro, nos parece que la idea general de Morello-Frosch sobre los personajes de Cortázar, se ajusta plenamente a la manera de ser y la actuación de los de esta colección en especial. Éstos, a pesar de que intentan solucionar sus problemas, terminan en estados caóticos y desgraciados. Según Marta Morello-Frosch, los personajes de Julio Cortázar son muy claros respecto de lo que quieren, adonde van y donde se establecen.[8] Agrega que están implicados a menudo en juegos de dobles o figuras, lo que sugiere, la posibilidad de más de una existencia, aunque los dobles nunca se realizan simultáneamente.[9] Esta opinión, la corrobora María Z. Embeita, quien añade que los mejores personajes del autor argentino no se salvan de la destrucción; luchan con ellos mismos y dudan de su conducta, mientras fuerzas extrañas los conducen al caos y a la catástrofe.[10] Sin embargo, no hay una crítica específica en torno a los personajes de Octaedro. Quienes aluden a esta colección en trabajos dedicados a algunos cuentos o a la colección en general, no difieren en sus opiniones sobre los personajes de otras obras de Cortázar.

En Octaedro el número de personajes no es muy alto, consecuencia, en parte, del género literario a que estamos

abocados, ya que, el cuento es menos extenso que la novela y, en general, tiene menos personajes. En primer lugar clasificaremos a los personajes desde el punto de vista de su importancia relativa. Los principales son: el enfermo que escribe en "Liliana llorando", Jorge Fraga de "Los pasos en las huellas", el hombre que escribe en la estación Chemin Vert de "Manuscrito hallado en un bolsillo", Mariano en "Verano", el traductor de "Ahí pero dónde, cómo", Marcelo de "Lugar llamado Kindberg", Julio en "Las fases de Severo" y Lucho en "Cuello de gatito negro". Luego, hay otros que, sin ocupar el rango de principales, tienen una importancia digna de destacar. Repasando los cuentos en el mismo orden en que aparecen en el libro, los que situamos en un segundo rango de importancia son: Liliana, Claudio Romero, Raquel Márquez, Marie-Claude, Zulma, Paco, Lina, Severo y Dina. La razón por la cual los consideramos importantes, aunque a un rango inferior a los personajes principales, se debe a que los sigamos con atención y notamos la relevancia de su rol, el que es significante y contribuye a la coherencia y unidad del relato.

Por ejemplo, en "Los pasos en las huellas", Romero es el poeta que es el objeto de estudio de Fraga y Raquel Márquez es la que proporciona información a Fraga que le permite desenmascararlo. En "Liliana llorando", se cuenta sobretodo la vida de Liliana una vez que muere su marido, de modo que ella llega a ser el personaje principal de la historia insertada. En "Manuscrito hallado en un bolsillo", Marie-

Claude adquiere importancia porque si ella no hubiese estado de acuerdo en respetar las reglas, la búsqueda emprendida por el escritor habría sido exitosa. En "Las fases de Severo" y "Ahí pero dónde, cómo" los personajes-narradores cuentan lo que ha sucedido a otro. En el primero, Julio cuenta la agonía de Severo, evento principal del cuento. En el segundo, el traductor, escribe como se siente después de soñar con Paco. Al tratar de explicar su condición, entrega parte de la vida de su amigo, que, aunque muerto, tiene las características de protagonista en la historia contada por el narrador. Si Paco no volviera a provocar el sueño, el traductor no tendría que escribir. En "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro" un narrador anónimo nos cuenta lo que les ocurre a las parejas Mariano-Zulma, Marcelo-Lina y Lucho-Dina. Creemos que corresponde atribuir un rol trascendente a las mujeres porque sus actos y los problemas que enfrentan complementan el rol del personaje principal. Como diría Tomashevski, ambos personajes han recibido una carga emocional intensa, la que los lectores siguen con un mismo grado de atención .[11]

El que en algunos cuentos predomine una pareja como personajes principales -hombre-mujer u hombre-hombre- corrobora la temática general de la colección. Es decir, los temas y motivos de Octaedro afectan a la sociedad y Cortázar los ejemplifica a menudo en una pareja humana que constituye una sociedad microcósmica. El poner toda la

responsabilidad del acontecer en una pareja, nos permite decir que los personajes secundarios cumplen un rol representativo de lo que Alfred Mac Adam llama la sociedad o el status quo.[12] Por esta razón, gran parte de los personajes secundarios son anónimos. Tienen un rol más bien complementario, con la función de representar la sociedad más general donde se sitúa la pareja. Así es que se habla de 'enfermera', 'los demás', 'nadie' y 'los muchachos' en "Liliana llorando"; de 'amigos', 'alumnos', 'rimador de salones elegantes', 'biliotecarios', 'archivistas', 'juez', 'argentinos' y 'el pueblo' en "Los pasos en las huellas"; 'otros', 'la gente', 'hombre flaco', 'vieja de verde', 'niños', 'muchacha', 'negro', 'pasajeros', 'hombre', 'otras', 'savia atormentada' y 'mujer' en "Manuscrito hallado en un bolsillo"; 'la nena', 'nadie', 'el cartero', 'grupo' y 'amigos' en "Verano"; 'amigos', 'traductores', 'revisores', 'diarero' y 'estudiantes' en "Ahí pero dónde, cómo"; 'niños', 'juventud', 'vieja', 'hippies' y 'tipos' en "Lugar llamado Kindberg"; 'gente', 'amigos', 'parientes', 'hijos' y 'hermana' en "Las fases de Severo"; 'rubia', 'pelirroja', 'señora de los paquetes', 'nena llorona', 'gente', 'vecino' y 'vieja' en "Cuello de gatito negro".

Por el contrario, cuando ha ocurrido la identificación de los personajes secundarios es porque están ligados al núcleo familiar o son amigos íntimos de los protagonistas. Así son Florencio, padre de la nena de "Verano"; Ramos, el médico del protagonista de "Liliana llorando", y los amigos

del protagonista, Alfredo, Pincho, el gordo Tresa, Acosta y Fernandito. Los personajes secundarios nombrados en "Los pasos en las huellas" igualmente tienen relación cercana con los protagonistas: Susana Márquez es la madre de Raquel y ex-amante de Claudio Romero; Irene Paz fue la enamorada del poeta y Ofelia es la mujer que vive con Jorge Fraga. En "Ahí pero dónde, cómo", Claudio es el hermano de Paco y Alfredo, Zulema y Juan Carlos, son amigos comunes de él y el traductor. Madame Roger de "Cuello de gatito negro", al parecer, es la conserje del edificio de departamentos en que vive Dina, porque los vecinos la llaman cuando piden que venga la policía. En "Lugar llamado Kindberg" se identifica a Marlene y Roberto, mujer y tío de Marcelo respectivamente, a Cecilia, Marcos y Pirucho, amigos de Lina, y a Mabel, Nélida y Monito, amigos de Marcelo. Un grupo de personajes secundarios identificados, que comprende familiares y amigos aparece en "Las fases de Severo". Todos los personajes secundarios de "Manuscrito hallado en un bolsillo" son mujeres y tienen roles pasivos. Como el protagonista no intima con ellas, se nos hace imposible deducir cuales serían sus preocupaciones. Creemos que lo poco que el narrador-protagonista dice acerca de ellas se debe a que las agrupa dentro de la caracterización que hace de la sociedad en general.

Además de omitirse los nombres de algunos de los personajes secundarios y de otros que cumplen roles menores, llama la atención que en "Las fases de Severo", se

omiten los nombres propios de la mujer, la hermana, el hermano y el hijo mayor y menor de Severo a quienes se identifican, por ejemplo, como 'la mujer de Severo' y 'la hermana de Severo'. Esta omisión, no es exclusiva de este cuento, sino que se revela en "Liliana llorando", donde el narrador habla de la mamá y el viejo para referirse a sus padres.

Finalmente, antes de concluir nuestro comentario sobre la importancia relativa de los personajes, conviene decir algo sobre el rol de los niños en Octaedro. No cabe duda que los problemas y preocupaciones que ponen de manifiesto los personajes de la colección son pertinentes al mundo de los adultos. Esta puede ser la razón por la cual los roles de los niños son muy limitados. En "Las fases de Severo" la conducta del niño menor de Severo refleja que no entiende lo que pasa con la gente mayor. A pesar de que lo hacen participar en algunos eventos, no los entiende y, al final del relato, pregunta a Julio si todo lo que ha pasado ha sido un juego. Por otra parte, la nena de "Verano", aparece desde los inicios del cuento y, la vemos preocupada de sus juegos y las revistas que lee. Ella se retira a un segundo plano sólo cuando el caballo aparece en escena. Aunque su rol no es principal seguimos su quehacer con atención.

En todos los cuentos de Octaedro, los protagonistas son masculinos, aunque, como mencionábamos anteriormente hay personajes femeninos cuyo rol también es primordial. En general, vemos que en la colección hay 39 personajes

masculinos, 29 femeninos y dos niños. De los principales e importantes, 11 son hombres y 6 mujeres y, sólo en "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro" hay mujeres que tienen un rol que al final triunfa sobre el de un hombre. Pero, aunque pareciera que el sexo de los protagonistas no se destaca como hecho importante, en lo que a los motivos y temas concierne, la supremacía de los personajes masculinos tiene como consecuencia la subordinación de las figuras femeninas a las cuales se atribuyen dos roles: el de madre o de amante. Según el análisis de Ana María Hernández sobre Keats y Poe en la obra de Cortázar, el autor argentino ha sido influenciado por las ideas de Jung. Para Hernández, la mujer en Cortázar se presenta a menudo de acuerdo al arquetipo denominado la 'Great Mother' y es asociada con lo que el ego percibe como lo sobrenatural, lo aterrador y lo amenazante. Una de las características primordiales de esta figura es la combinación de atributos positivos y negativos,[13] tal como aparece, por ejemplo en "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro". En los comienzos de estos cuentos, tanto Lina como Dina actúan o se presentan al hombre como seres amigables, pero, más tarde, ambas lo conducen a la destrucción. Marcelo, al parecer, encuentra la muerte a Lucho lo llevan a la cárcel cuando intenta estragular a Dina.

Hablando de los textos narrativos en general, podemos decir que los personajes emergen como sujetos o como

objetos, dependiendo de quien sea el que entrega la información acerca de ellos. Como sujeto, el personaje es quien habla de sí mismo ya sea como narrador o como personaje cuyo discurso fluye en el texto. En contraste, un personaje es objeto cuando es presentado por un narrador o por otras figuras del cuento. Al mismo tiempo, puede haber personajes basados en una combinación del sujeto y el objeto, como indicamos a continuación. La combinación sujeto-objeto emerge, cuando un personaje también es el narrador, aunque llegamos a conocerlo no sólo a través de su discurso sino mediante el de los otros personajes. La categoría objeto-sujeto emerge cuando sabemos del personaje a través del narrador, del discurso de otros personajes y del propio discurso. Basándonos en esta tipología, notamos que los personajes principales de Octaedro y los que hemos situado en un segundo rango emergen de tres maneras: como sujetos, objetos-sujeto y objetos. De acuerdo a esta clasificación, pues, pensamos comentar la formación de los personajes más importantes de cada cuento.

En "Liliana llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Ahí pero dónde, cómo" y "Las fases de Severo", se presenta la particularidad sujeto, ya que tanto el enfermo que escribe, el hombre que cuenta su historia en el andén de Chemin Vert, el traductor y Julio se van creando como personajes a través de la información que ellos entregan sobre sí mismos. En "Liliana llorando", por ejemplo, esta particularidad se manifiesta en el inicio y

fin del cuento. En el principio, el protagonista se revela entregando datos de su situación actual, los que indican inmediatamente su estado. Dice que está enfermo, que no quiere que su mujer llore y que no es necesario que ella sepa nada de su muerte inminente. Agrega que su situación actual lo estimula a escribir y termina creando una fantasía tan convincente que logra elaborar un mundo del cual está ausente, situación que, al final del cuento, cuando descubre que no va a morir, explica por qué no quiere decirle a su mujer que va a sobrevivir.

En "Manuscrito hallado en un bolsillo", el narrador-protagonista revela inmediatamente su problema emocional. No se identifica con un nombre propio; tampoco menciona su profesión y si tiene familia o no. A través de su discurso determinamos que su dificultad es emotiva, ya que busca la felicidad por medio de un juego del cual surge su problema principal. Enfatiza que le preocupa como se siente cuando trata de intimar con una mujer ya que cada vez que intenta acercarse a una para llevar a cabo su propósito siente un malestar en el estómago que asocia con las arañas: "No sé cómo decirlo, las arañas mordían demasiado" (p. 58). La elaboración de este protagonista como personaje es tan imprecisa como su destino. Al formarse como sujeto, la información que nos entrega es muy limitada: nos dice sólo que espera y escribe en la estación del metro, pensando que puede encontrar la felicidad si Marie-Claude vuelve.

Percibimos que a medida que cuenta sus aflicciones deja ver a un personaje desilusionado con problemas emocionales.

Aunque el traductor de "Ahí pero dónde, cómo" entrega información sobre sí mismo, no nos dice mucho. Nos habla de su trabajo ("ahora me iré a trabajar, me encontraré con traductores y revisores en la conferencia de Ginebra donde estoy por cuatro semanas", p. 84) y cuenta como se siente cuando sueña con su amigo. Por otra parte, al contar su situación y fragmentos de la vida de su amigo Paco, se comprende que fueron grandes amigos, lo que nos permite concluir que a medida que vuelve a vivir su pasado con Paco su estado anímico se deteriora.

Finalmente, Julio, personaje y narrador de "Las fases de Severo", se va creando a través del cuento mediante la información que entrega sobre sí mismo entre las descripciones de cada fase, información que se completa al final del cuento cuando nos dice su nombre. De sus palabras deducimos que Julio es un personaje común, que trabaja, tiene amigos, es sincero o prefiere que los hechos se tomen con naturalidad, lo que se pone de manifiesto ante una reacción de la hermana de Severo: "Severo dio el primer salto y quedó sentado al borde de la cama, mirando a su hermana que lo alentaba con una sonrisa un poco estúpida y de circunstancias. Qué necesidad había de eso, pensé yo que prefiero las cosas limpias" (p. 116).

Los personajes objeto-sujeto surgen en "Los pasos en las huellas", "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de

gatito negro". En estos cuatro relatos un narrador desconocido revela a los protagonistas y hace predominar su discurso, mostrando cierta superioridad sobre los personajes, porque es él quien ve y percibe su quehacer, aunque les cede la palabra en contadas ocasiones, especialmente en "Los pasos en las huellas", "Verano" y "Lugar llamado Kindberg". En estos cuentos el narrador no señala más que cuestiones generales sobre los protagonistas. En "Verano", por ejemplo, el narrador introduce al matrimonio al comienzo del cuento y revela detalles de su quehacer cotidiano a medida que avanza el acontecer. Al final del relato, tenemos una buena impresión de la vida diaria de Zulma y Mariano sobre todo su carácter rutinario, el que se ejemplifica y comenta con frecuencia. El narrador llega a decir que la pareja se conoce tanto que no necesita hablarse: "Solamente que ya no lo decía en voz alta, cada vez parecía haber menos necesidad de hablar con Zulma, y Zulma tampoco decía nada que reclamara un cambio de ideas" (p. 72). La incomunicación del matrimonio la percibimos porque el narrador los muestra entregados a sus actividades sin hablar. Como personaje objeto, Mariano emerge a través del discurso del narrador y de Zulma. Ella indica ciertas cuestiones sobre él, como por ejemplo, cuando critica sus hábitos: "vos también tenés tus manías, el frasco de agua de colonia a la izquierda y la gillete a la derecha" (p. 72). Por otra parte, a través de sus discursos directos, los personajes se revelan como sujetos.

De aquí que Mariano confirma con sus propias palabras que es un hombre agresivo, mientras Zulma revela su temor, especialmente en sus reacciones ante la presencia del caballo: "Pero no hay caballos por aquí, dijo Mariano que había agarrado la botella de aguardiente por el gollete antes de darse cuenta [...] quiere entrar dijo Zulma pegada a la pared del fondo" (p. 73).

El narrador de "Los pasos en las huellas" reconstruye la vida estudiantil y profesional de Jorge Fraga, pero omite aspectos de su vida familiar. El crítico es un objeto percibido por el narrador, quien proporciona datos sobre él a medida que pasan los acontecimientos. Hasta la publicación de su obra es una persona mesurada, normal, pero en cuanto se da cuenta de la falsedad de su trabajo, se convierte en un ser angustiado y así lo presenta el narrador: "Pero en esos días Fraga andaba caviloso, sin explicarse por qué nacía en él como un deseo de soledad" (p. 35). Su ansiedad llega a su punto cúlmine cuando el crítico piensa en el suicidio como solución a su angustia, situación que conocemos a través del discurso del narrador: "Tal como lo había temido una lejana noche de septiembre, había escrito su autobiografía disimulada. Le dieron ganas de reírse, y al mismo tiempo pensó en la pistola que guardaba en el escritorio" (p. 45-46). En contraste con lo anterior, Fraga se revela como sujeto cuando se plantea la duda sobre la posibilidad de escribir su propia biografía en lugar de escribir la de Claudio Romero. Ante esta

inquietud los pensamientos de Fraga se transcriben en discurso directo: "Pero esa imagen. ¿es lo bastante clara para mí?" (p.29). Al tomar la decisión de llevar a cabo su trabajo, nuevamente se entrega su resolución a través del discurso directo. Se revela como personaje arrogante y poco sincero en la segunda conversación que mantiene con Raquel Márquez, donde, al principio culpa a Raquel del engaño en su obra y sólo al final reconoce su propia culpababilidad: "-Lo único que no entiendo -dijo Fraga como si no le hablara a ella-, es por qué he tardado tanto en saber que todo eso lo había sabido siempre" (p. 43).

En la revelación de los personajes de "Lugar llamado Kindberg" predomina la voz del narrador, pero, a la luz de la información proporcionada por el texto, vemos que a medida que avanza el acontecer los personajes se van revelando por sí mismos. En los inicios del cuento el narrador percibe a Marcelo como un hombre preocupado y atraído por Lina. Lo ve como una persona que lleva una vida agitada a causa de su trabajo, paternal, al evidenciar un cuidado exagerado por la salud de la muchacha y mujeriego porque acostumbra recoger mujeres durante sus viajes. De esta manera el narrador estereotipa la personalidad de un vendedor viajero. Por otra parte, a Lina se le muestra como la típica muchacha aventurera, libre de ataduras, inquieta y que vive la vida de acuerdo a su edad. Dice que estudió filosofía, en ese momento lee al filósofo Spinoza y le gusta la música de su época. Marcelo al revelarse como

sujeto reconoce que no sabe vivir la vida como Lina: "Dándose cuenta, piensa irónico Marcelo, de que lo normal sería que él no tuviera los discos de Archie Shepp y es idiota porque en realidad claro que los tiene [...] y solamente no sabe vivirlos como Lina" (p. 99). Además de reconocer esta carencia en su persona, lo que Marcelo revela es su preocupación por el quehacer libre y la salud de Lina. A pesar de la preocupación que pone de manifiesto, revela una opinión estereotipada de las mujeres que hacen dedo. Él concluye que Lina es prostituta: "entonces es un yiro, entonces es una delicia, entonces osita sopa chimenea, entonces una más" (p. 100). A pesar de que Marcelo piensa que la muchacha es prostituta y muestra cierta preocupación paternal por ella, él deja ver inseguridad: "Lina, no es por agradecimiento que lo hacés, verdad?" (p. 106). La actitud de Marcelo cambia después de tener relaciones íntimas con Lina, cuando indica en su discurso que se siente bien: "De manera que la osezna lo sentía vivo a pesar de, más vivos que los de su edad" (p. 108). Sin embargo, en el momento de despedirse de ella, Marcelo muestra insatisfacción con su conducta, razón que lo lleva a acelerar su coche e incrustarse en un arbol.

Por su parte, cuando Lina se revela como sujeto está muy dispuesta a opinar sobre la juventud y poner de manisfiesto su idea sobre la vida. En todo momento se preocupa sólo del presente, no quiere estar atada a nada convencional y al hablar sobre su pasado deja en claro que las opiniones de

su familia no están de acuerdo con las de ella: "Marcelo, ya te dije que no quiero atarme, noquiero-noquiero, Copenhague es como un hombre que encuentras y dejas (ah), un día que pasa, no creo en el futuro, en mi familia no hablan más que del futuro" (p. 104).

La presentación de los personajes de "Lugar llamado Kindberg", se asemeja a la de los de "Cuello de gatito negro" ya que la información personal sobre ellos proviene en su primer encuentro del narrador y de los personajes. Al igual que en "Lugar llamado Kindberg", cuando los personajes intiman la información que tenemos sobre ellos tiende a fluir de ellos mismos. Así, en los inicios del cuento, Lucho es revelado como un aventurero, pero, cuando conoce a Dina es mostrado como un personaje temeroso, desconfiado y, finalmente, agresivo ante el ataque de Dina. Por contraste, la muchacha, es revelada como objeto en los inicios del relato y emerge como un personaje misterioso a consecuencia de la manera en que el narrador ve su apariencia física. Más tarde, Dina se revela como sujeto a través de sus discursos directos y se percibe como mujer honesta que no oculta su problema. Incluso, se detecta en su discurso cierta tendencia a rechazar la amistad de Lucho porque reconoce en sí misma su incapacidad de controlar sus manos.

Otro grupo de personajes, Liliana, Paco, Marie-Claude y Severo, clasificados antes de muy importantes sin que se contaran entre los principales, emergen como objetos, ya

que toda la información que sabemos de ellos la entrega el narrador.

La elaboración de Paco como personaje en "Ahí pero dónde, cómo", se hace a través de las retrospecciones del traductor. Pero lo que dice de Paco es basado en una imagen de hace 31 años y lo convierte en una figura poco autónoma y estática. Aparece muerto en el relato. Se recuerda su enfermedad y, muy superficialmente, su juventud, cuando estaba sano: "ni siquiera esperanza en lo absurdo, saberlo otra vez feliz, verlo en un torneo de pelota, enamorado de esas muchachas con las que bailaba en el club" (p. 93). En todos estos momentos, Paco es el objeto de la mirada del narrador y no tiene la oportunidad de presentarse a sí mismo.

Marie-Claude de "Manuscrito hallado en un bolsillo" es revelada por el narrador. Según él, es bonita, de pelo negro, examina distraídamente su bolso al igual que todas las mujeres que viajan en el metro y se muestra temerosa al sentir que el narrador la mira en el tren: "que mi sonrisa en el reflejo le había hecho daño, que por un momento había pensado en levantarse y cambiar de asiento" (p. 59). Sin embargo, más adelante, cuando tienen su primer encuentro, se advierte cierta afinidad con el narrador pues, tienen gustos similares y acuerdan una próxima cita de la que se nos dice poco. De acuerdo con lo que el narrador dice de ella, concluimos que tiene una personalidad parecida a la del protagonista e incluso al igual que él, por qué no se

atreve a romper las reglas del juego que él ha establecido. Las características afines de los dos personajes, nos llevan a pensar en la mujer como 'alter ego' del hombre y, por tanto, como una figura que tiene las mismas cualidades que el narrador-protagonista quien la revela. A la luz de la conducta de la mujer, que nada dice, y el énfasis del narrador en verla a través de las ventanillas del tren, queda claro que lo que se muestra aquí es 'el otro' del hombre, el reflejo de sus deseos.

El narrador de "Las fases de Severo", presenta a Severo como un ser autómata que no tiene control sobre sí mismo a causa de su estado agónico. Aunque todo el acontecer gira en torno a las fases que ejecuta, siempre es visualizado por los otros personajes de la historia como un ente próximo a morir, del que sólo se nos dice que trabajó en una oficina. La única evolución que vemos en Severo es la que ocurre cuando parece estar cercano a la muerte, estado que se metaforiza con el sueño:

> Bruscamente había un cambio, un aflojamiento, se lo sentía como si no fuéramos más que un solo cuerpo de incontables piernas y manos y cabezas aflojándose de golpe, comprendiendo que era el fin, el sueño de Severo que empezaba. (p.122)

Al igual que Severo, Liliana de "Liliana llorando" es un personaje que emerge sólo a través de las palabras del narrador, en este caso el enfermo que escribe. Él nos dice que ella es valerosa: "Hay que decir que el coraje de Liliana es mi mejor consuelo" (p. 12), aunque después que

él muera ella podría llorar, especialmente en los momentos que esté sola en su habitación: "A solas, sabiéndose realmente a solas en esa cama y esa pieza, en ese día que empezaba en otra dirección, Liliana podría llorar abrazada a la almohada" (p. 16). A pesar de esto la imagén que nos formamos de ella es que es una persona bondadosa. Ella se preocupa antes que nada de los viejos: "Liliana obligándose a pensar en los viejos más que en ella, controlándose" (p. 18), y de su hijo al que ayuda en las tareas. El hecho que Liliana nunca exprese su opinión hace que la veamos como un personaje parecido a Severo. Alguien la dirige siempre: Alfredo la lleva del brazo el día del funeral y después del duelo deja que otros decidan por ella: "Liliana aceptando una pastilla, dejándose llevar a la cama sin haber aflojado una sola vez" (p. 18).

Al pasar a ver ahora algunas de las características que los personajes tienen en común, conviene mencionar primero que los personajes objeto que acabamos de comentar constituyen un grupo coherente. Todos están de alguna manera relacionados con la muerte. Paco aparece muerto, Severo agonizando, Liliana en duelo ante la muerte de su esposo y Marie-Claude, si no muerta, acompañando a quien posiblemente es el alma de un muerto, conforme a lo que mencionamos en el primer capítulo. Los cuatro son enigmáticos, ya que exhiben cierto misterio e intriga porque nunca comunican sus propios pensamientos.

En cuanto a las características que los personajes tienen en común, es cierto, que las opiniones de los personajes principales masculinos dejan ver un machismo implícito. En "Liliana llorando", no obstante la situación angustiosa en que se encuentra el protagonista, es notable su preocupación tanto por su madre como por su mujer. A través del relato se enfatiza que un hombre tendrá que ocuparse de ellas, dejando implícito que las dos mujeres necesitarán de Alfredo para poder seguir sus vidas. En "Verano", Zulma es descrita como preocupada de labores domésticas, al borde de la histeria ante situaciones difíciles y acostumbrada a pasar las tardes en las tiendas.

Además de la notoria opinión que los protagonistas tienen de las mujeres, se ve una tendencia frecuente, muy evidente en "Las fases de Severo", a recordar momentos de la buena vida que pasan los varones entre sí aún en situaciones difíciles. Quizás estos comentarios puedan ser producto de dificultades del momento, como también de la actitud hacia la muerte que se manifiesta en ciertas culturas:

> como negar el hambre que sigue a las trasnochadas, al olor de las flores del velorio y los paseos por la vereda, una especie de desquite que siempre se siente en esos momentos. (p. 13)

> Ignacio y el hermano de Severo ya habían formado una barra con algunas primas y sus amigas, hablando de cebar un mate amargo que a esa hora le vendría bien a más de cuatro porque asienta el asado. (p. 115)

Si tuviéramos que caracterizar al protagonista de "Ahí pero dónde, cómo", lo haríamos en una palabra: emocional. Su manera de ser y de contar sus emociones hacen que este cuento sea uno de los más tristes de la colección. El pesimismo es tan persistente que el relato apenas presenta un fragmento que tenga un cariz alegre. La obsesión del protagonista, consecuencia de la presencia de Paco en su mente, después de haber soñado con él, se encuentra sobre todo en la repetición de la frase que también sirve de título del cuento, "Ahí pero dónde, cómo". Es que además de contarnos lo que le pasa, el hecho de que ve a Paco vivo como en sus últimos días, el traductor busca algo que le revele el lugar o estado fronterizo en donde se comunica con él.

La preocupación del narrador de "Ahí pero dónde, cómo" por su amigo, refleja cierta bondad que lo equipara con el narrador de "Manuscrito hallado en un bolsillo", que, en su búsqueda de la felicidad, actúa con cautela, ingenuidad y crítica, tal vez causadas por la carencia que sufre. Su conducta es cuidadosa, se comporta con humildad, pide permiso cuando pasa entre los pasajeros del tren y es muy observador: "y yo pude resbalar con una vaga excusa entre las rodillas de los dos pasajeros" (p. 52). Para justificar su búsqueda, critica a la sociedad que le rodea, a la que considera atormentada y agobiada. Concluye que cada ser humano vive totalmente aislado de los demás y despreocupado de la realidad:

> todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también en los intersticios, [...] cada uno instalado en su burbuja. (p. 52).

Tanto el hombre que escribe en el andén como el traductor buscan solución a los problemas cotidianos que les tienen en situaciones laberínticas. Ambos escriben para explicar que tratan de buscar un punto central que les permita salir del estado en que se encuentran. Las búsquedas difieren, ya que la del protagonista de "Manuscrito hallado en un bolsillo" queda sujeta al azar, en el sentido de que debe encontrar una mujer que haga el mismo viaje que él. En cambio la búsqueda del traductor es imposible en la medida que nadie puede saber dónde queda la imagen que sueña.

Los personajes principales de "Los pasos en las huellas", "Verano" y "Cuello de gatito negro" tienen un carácter que evoluciona y se concreta con el desarrollo de los eventos. Los tres hombres, Jorge Fraga, Mariano y Lucho muestran una dosis de agresividad que brota con el desenlace de los cuentos. Mariano aparece al principio de "Verano" cuando invita a Florencio a tomar una copa. Ante la negativa de éste se limita a mirar a su mujer y vuelve más tarde a su taller. Una vez que termina su trabajo, de encolar el sillón que repara, se preocupa de buscar caramelos y preparar el dormitorio de la niña. Todo parece indicar que la rutina de ambos personajes seguirá igual, ya que después de la cena se preparan a hacer sobremesa. Es en

este momento, cuando Zulma oye ruidos y ve el caballo blanco que quiere entrar por la ventana, que comenzamos a conocer la personalidad real de Mariano. Él se pone violento al ver que su mujer está histérica a causa de la presencia del caballo. Quiere atacar al animal con una botella, después le maldice y más tarde esa violencia la vierte en contra de Zulma. Ante la imposibilidad de calmarla, Mariano la tironea y la lanza contra el dormitorio en donde procede a violarla. En contraste, Zulma no reacciona ante la violencia del hombre y se limita a llorar.

Agresividad, de un tono diferente, es la que muestra Lucho en "Cuello de gatito negro". Aunque parece ser un hombre a quien le gusta jugar con las mujeres y provocar aventuras amorosas, se revela bastante temeroso antes de intimar con Dina. Pero, el día que se encuentra con ella en el metro, presiente algo extraño en ella. Se alerta cuando, en contra de la costumbre, es la muchacha la que inicia el juego. Aunque segundos o minutos más tarde conversan, Lucho sigue preocupado o, mejor dicho, atemorizado, y piensa que no hay nada de divertido en lo que está sucediendo. La intimidación que Dina ha ejercido sobre Lucho ha hecho efectos ya que él tiembla cuando sube al departamento de la muchacha. No menciona que está preocupado, pero el hecho de temblar y la intranquilidad que experimenta al no sentir los dedos de Dina nos indican que la actitud de la mujer le preocupa. Más tarde, ya en casa de la muchacha, Lucho actúa

con mucha cautela. Pareciera ser que su única preocupación es tener una aventura amorosa y seguir con la rutina de cada día. Lo inesperado sucede momentos después de las relaciones íntimas de la pareja. Consciente o inconscientemente, Dina da a Lucho un tirón en los genitales, lo que le enfurece y no quiere escuchar explicaciones a pesar de que la mujer trata de justificarse. Ni el llanto de Dina, ni las excusas aquietan a Lucho quien, al parecer, trata de estrangularla. Al final, el personaje que aparentaba jugar ingenuamente, se muestra violento al tratar de estrangular a la mujer y cobarde al dejarla herida y sola.

Aunque Jorge Fraga, en "Los pasos en las huellas", parece evolucionar como personaje, se encuentra en el mismo estado al final del cuento que cuando se iniciaron los hechos. En los comienzos se considera fracasado. Luego, toma la decision de escribir un libro, lleva a cabo su proyecto, su obra tiene éxito y pareciera haber solucionado su situación personal inicial. Sin embargo, cuando más tarde se da cuenta que todo su trabajo y el contenido de su libro es un engaño vuelve a ser un hombre tan insatisfecho como al principio del relato, razón por la cual cierta circularidad se revela en el cuento. El discurso de Fraga lo escuchamos sólo en contadas oportunidades, pero cuando habla pareciera indicar que es una persona de la que no se puede confiar plenamente. La duda mayor emerge cuando dice que sus afinidades con Claudio Romero son tantas que teme

escribir una autobiografía disimulada. Nos preguntamos por qué se preocupa si todavía no ha empezado su trabajo, y nos damos cuenta que la preocupación fundamental de Fraga es el éxito, sin que los medios le sean importantes, porque resulta muy extraño que después de la publicación de su libro recién comience a dudar sobre la veracidad de los datos entregados. El engaño él lo sabía desde que comenzó a recopilar su material y pareciera que al final sólo quiere encontrar a un culpable que no sea él, conclusión que se justifica al observar que al final del relato tenemos a un ente desilusionado, pero consciente de lo que hizo e inclinado a las mismas tendencias suicidas que afligen a los protagonistas de "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Lugar llamado Kimdberg".

Marcelo, protagonista de "Lugar llamado Kindberg" es un hombre con características constantes, posiblemente a causa de su edad. Desde los inicios del relato hasta el fin está apesadumbrado por un lado y hechizado por otro, al mismo tiempo que, en su soledad, lamenta un pasado que no volverá. En este cuento y en "Cuello de gatito negro", un narrador cuenta los problemas que enfrentan dos hombres comunes, adultos, con una vida bastante ocupada: uno a causa del continuo viajar y el otro por sus trabajos, estudios y lecturas. La característica común de los personajes masculinos de cada cuento es su espíritu aventurero. Marcelo recoge muchachas en sus viajes y Lucho juega con las mujeres en el metro. Al igual que los

personajes de los otros relatos también tienen características humanas reales: manifiestan soledad, aburrimiento y cierta insatisfacción con su vida presente. Uno lo pone de manifiesto cuando habla o recuerda un pasado que no volverá y el otro al jugar o coquetear con las mujeres sólo por pasar el tiempo y matar la rutina. A pesar de estas características, Marcelo y Lucho se encuentran atrapados e intimidados por las mujeres. El encanto es tal que su única preocupación es escuchar lo que ellas dicen. Lina, encandila a Marcelo con su conducta y juventud. Esta muchacha, a diferencia de Marcelo y de los otros personajes femeninos de los cuentos de esta colección, se muestra llena de vitalidad a causa de su juventud, independencia y falta de responsabilidades hacia terceros. La intimidación que ejerce se detecta observando la actitud de Marcelo, quien se limita más a escuchar que a hablar. El discurso del vendedor viajero es muchas veces escueto y en ciertas oportunidades sólo se transcriben sus pensamientos. Por contraste la intimidación que sufre el personaje de "Cuello de gatito negro" es diferente ya que es física y se manifiesta desde el momento en que los personajes tienen su primer contacto en el metro y cuando la mujer inicia el juego en vez de Lucho:

> de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante, que eso venía desde una manga de piel de conejo más bien usada, la mulata parecía muy joven y miraba hacia abajo como ajena. (p. 128)

El hecho de que esta vez sea el personaje femenino el que tome la iniciativa, nos indica no sólo que en esta ocasión el acontecer sucederá de manera diferente, sino que el personaje femenino presentará otras características que no se ponen de manifiesto en las mujeres que aparecen en cuentos como "Verano", "Los pasos en las huellas", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Liliana llorando" o "Las fases de Severo".

El único personaje de características físicas humanas cuya conducta parece algo rara es Severo, de "Las fases de Severo". Su pasado no se explicita pero se revela implícitamente en lo que se cuenta de él. Severo tiene familia, amigos, trabaja o trabajó en una oficina. Sin embargo, su proceder se asemeja más a la de un robot que a la de un ser humano agonizante. Salta de un extremo a otro de la cama, traspira de manera anormal, la cara se le llena de polillas, indica a sus familiares que adelanten o atrasen los relojes y les asigna números que parecieran indicar su lugar frente a la muerte. La conducta de este personaje, se asemeja a lo que Fernando Aínsa llama *homo absurdus* término que se aplica al ser 'descolocado' existencialmente que ha sido desplazado como el eje central del universo.[14] Según Aínsa, el propio Cortázar dice que la descolocación se manifiesta en su obra como el "Sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca".[15] Este sentimiento, agrega Aínsa, pone a los

personajes en un "punto cero" de modo que el 'descolocado' aparece indiferente o extranjero a los problemas de los demás.[16] A nuestro modo de ver, así es la situación de Severo, cuya conducta extraña lo muestra extranjero e indiferente a lo que sucede a su alrededor. Sin embargo, no debemos olvidar que Severo es visto así desde el punto de vista de Julio, lo que nos permite concluir que es el narrador quien está desencajado de la realidad y alienado de su mundo.

No obstante la condición de este personaje de "Las fases de Severo" es cierto que los temas elaborados en Octaedro, involucran a seres con características humanas, es decir entes con personalidad. A través de ellos se muestran los problemas que inquietan al hombre, como son la búsqueda, el aislamiento, la muerte inminente, el paso de los años, la imposibilidad de romper estamentos establecidos, la frustración provocada por hechos que los humanos no pueden controlar. Por otra parte, al ejemplificar los temas de la colección, las figuras tienden a afirmar las estructuras sociales pues, analizando su personalidad y conducta, descubrimos que los personajes masculinos reaccionan ante las dificultades de acuerdo a los moldes de una sociedad machista en la que el hombre es agresivo, busca la solución a los problemas, mantiene la casa y la familia. Por contraste se muestra que la mujer llora, es débil de carácter, se dedica a las labores domésticas, cuida de los

niños y siempre acepta las proposiciones amorosas del hombre.

NOTAS.

1. Seymour Chatman, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. (Cornell University Press, Ithaca & London, 1978), pág. 19.
2. Chatman, Story and Discourse, pág. 107.
3. Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética. (Editorial Porrúa, S.A., México, 1985), pág. 28.
4. B. V. Tomashevski, "Temática", en Tzvetan Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Siglo Veintiuno Editores, México, 1980), pág. 222.
5. A. J. Greimas, Semántica estructural. (Editorial Gredos, Madrid, 1976), pág. 277.
6. Véase la definición de "actor", "actante" y "personaje" en G. Prince, Dictionary of narratology (University of Nebraska Press, 1987).
7. Mieke Bal, Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología), (Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1985), pág. 87.
8. Marta Morello-Frosch, "La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar", en David Lagmanovich (ed.), Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar (Ediciones Hispam Barcelona, 1975), pág. 116.
9. Morello-Frosch, "La relación", pág. 118.
10. María Z. Embeita, "'Relato con un fondo de agua': una interpretación.", en Cuadernos hispanoamericanos, Nos 364-366, Oct-Nov, 1980, pág. 483.
11. Tomashevski, "Temática", pág. 223.

12. Alfred Mac Adam, El individuo y el otro (Ediciones La Librería, Buenos Aires, 1971), pág. 37.
13. Ana Hernández del Castillo, Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis (John Benjamins B.V., Amsterdam, 1981), pág. 8.
14. Fernando Aínsa, "Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar", Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. (Editorial Fundamentos, Madrid, 1986), Vol. I, pág. 110.
15. Aínsa, "Descolocación y representación", pág. 110.
16. Aínsa, "Descolocación y representación", pág. 111.

III TIEMPO Y ESPACIO

A raíz de los comentarios anteriores, en el presente capítulo pensamos ver cómo el tiempo y el espacio en que se mueven los personajes tienen impacto en sus vidas y están al servicio del contenido temático. Con el objeto de facilitar este trabajo, presentaremos el análisis en dos secciones, una dedicada al tiempo y otra al espacio. En cada una de ellas entregaremos una definición de los dos conceptos, mencionaremos brevemente lo que la crítica ha dicho sobre el tiempo y el espacio en los cuentos de Cortázar y en los de Octaedro en particular y después nos abocaremos específicamente a los cuentos de la colección.

El tiempo es un concepto que los seres humanos empleamos en nuestro diario vivir. Sin embargo, cuando nos preguntamos qué es, notamos que es una noción difícil de definir, al menos, de manera inmediata. Esta dificultad proviene, sin duda, de su carácter abstracto no obstante la posibilidad de medirlo al notar su paso. De hecho, las narraciones responden a esa capacidad de medir el paso del tiempo y reproducen, a través de las palabras, acciones vinculadas por él. Ahora bien, cuando estudiamos como las acciones han sido entregadas en el texto, percibimos que están organizadas en cierta secuencia, y que es, a veces, posible calcular su duración y notar la frecuencia con la

que se repiten en el tiempo. Sobra decir que los eventos contados en cualquier narración pueden cambiarse en lo que a su orden se refiere y que estamos capacitados para detectar los cambios. Como señala Seymour Chatman, en Story and Discourse, el tiempo se vislumbra mediante diversas señales explícitas:

> Verbal narratives signal story time not only through a whole set of grammatical elements like verb tenses, moods (the speaker's "attitude toward the fulfillment of the predicate"), and aspects (the duration of the action, as a point in time, a span or whatever), as well as adverbs, but also through semantic means.[1]

Es en esta idea de como se manifiesta el tiempo y su relación con los temas expuestos que nos basaremos para analizar los cuentos de nuestra colección.

Los críticos que han estudiado el tiempo y espacio en conjunto en la obra de Cortázar dicen que ambas categorías son deformadas por él. Según ellos, el tiempo no es unívoco, progresivo, lineal. Es visto desde la perspectiva de otras posibilidades, como la simultaneidad, o está dispuesto en planos que se tocan ocasionalmente, dando como resultado la posibilidad de dos historias en un solo relato y, por tanto, dos tiempos paralelos, que no dependen el uno del otro, como en "La noche boca arriba".[2] En su análisis, Pedro Ramírez Molas dice que en El perseguidor, 62. Modelo para armar y Rayuela, Cortázar renueva el enfoque de la temporalidad.[3] Según él el tiempo se impone como problema central en El perseguidor, porque el saxofonista, queriendo escapar del tiempo categorial de la cronometría y la

datación, se instala en otro tiempo más idiosincrático.[4] Por otra parte, la relevancia del tiempo en Cortázar se encuentra enfatizado en un artículo de Osvaldo López Chuhurra quien dice que constituye el tercer *leit motiv* de la narrativa del autor. Agrega que adquiere tanta importancia en la existencia de los personajes que muchas veces tiene el carácter de protagonista del relato.[5] El tiempo como preocupación de la siquis interior y exterior del hombre se manifiesta en ciertos cuentos de Cortázar, según Joan Hartman.[6] Para ella el tratamiento del tiempo en "Final del juego", "Las armas secretas" y "Todos los fuegos el fuego" se relaciona entre sí y es una recreación artística de la interpenetración dinámica del tiempo subjetivo y objetivo en la percepción humana de la realidad.[7] Alfred Mac Adam dice que Cortázar no presenta un esquema claro de los movimientos del tiempo porque pretende desorientar al lector.[8] En contraste con él, para Gregory Rabassa, Cortázar enfoca el tiempo de una manera efectiva y real, de modo que los cambios temporales presentidos por el escritor argentino en su obra están bien discernibles y fáciles de detectar.[9] Carlos Monsiváis analiza el tiempo en la obra de Cortázar en relación con los personajes. Indica que ellos lo ven como algo frágil y simultáneo, pues, los personajes se desenvuelven muchas veces en dos zonas temporales al mismo tiempo, como ocurre en "El otro cielo".[10]

En general, y de acuerdo a las opiniones vertidas por la crítica, se ve que el tiempo en la obra de Cortázar adquiere importancia no sólo por su paso, sino como recurso técnico usado para enriquecer el contenido. Aunque no hay estudios específicos sobre el tiempo en los cuentos de Octaedro, es cierto que las opiniones de los críticos citados se aplican bien a la colección que estudiamos. Allí encontramos un tiempo que se deforma, que se ve en diferentes planos (pasado, presente y futuro), que llega a ser el problema central del protagonista.

Nos parece posible clasificar los cuentos de Octaedro en tres grupos de acuerdo a un énfasis que recae sobre el presente, el pasado o el futuro. En los que tienen el presente como problemática temporal, "Verano", "Cuello de gatito negro", "Las fases de Severo" y "Lugar llamado Kindberg", se ve que a los personajes sólo les preocupa la actualidad. En ninguno de estos cuentos se nota inquietud por el futuro. Lo que les alarma a los personajes no supera el momento que viven. En "Verano" y "Cuello de gatito negro", están atrapados en un tiempo presente. En el primero el narrador menciona con frecuencia que Zulma y Mariano hacen cada día lo mismo:

> Un mes más de repeticiones previsibles, como ensayadas, y el yip cargado hasta el tope los devolvería al departamento de la capital, a la vida que sólo era otra en las formas, [...] un ir y venir separadamente. (p. 71)

La misma situación se observa en "Cuello de gatito negro" donde el protagonista además de sus actividades diarias no muestra ninguna inquietud por el futuro. El presente como problemática temporal en "Las fases de Severo" nos enfrenta a un grupo de seres que ven la muerte como un evento más de la vida. A ellos, ese momento les preocupa en la medida que será un tiempo que todos vivirán en algún presente. Es por eso que observan la agonía de Severo como una situación natural, en donde entre cada fase socializan de diferentes formas, ya sea comiendo, bebiendo o conversando. Para Julio, narrador y personaje, el tiempo que duran las fases por las que pasa Severo pareciera ser algo irreal. Los eventos que cuenta en un presente son como los recuerdos de un pasado que se asemeja a un sueño:

> todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizá otra cosa o nada, como en los sueños, aunque estábamos despiertos y de a ratos, sin querer escuchar, oíamos el llanto de la mujer de Severo. (p. 114)

"Lugar llamado Kindberg" es un cuento cuyo protagonista se encandila ante la juventud de la mujer que recoge en la carretera. Después del encuentro, mientras conversan y cenan, Marcelo lamenta en su interior la incapacidad de poder volver a un pasado a causa del paso del tiempo. Por esta razón, su conversación enfatiza recuerdos de la juventud y situaciones que no vivió, lo que le sirve para recordar un tiempo que a lo mejor fue igual que el de Lina:

> pero él nunca había hecho stop, prácticamente nunca, una o dos veces antes de entrar en la universidad, después ya tenía para ir tirando, para el sastre, y sin embargo hubiera podido aquella vez que los muchachos planeaban tomarse juntos un velero que tardaba tres meses en ir a Rotterdam. (p.104)

Así como el protagonista de "Lugar llamado Kindberg" habla del pasado en un presente, el de "Manuscrito hallado en un bolsillo" escribe en un presente porque le preocupa el pasado y a través de la escritura lo recuerda. En este texto retrospectivo el narrador-protagonista explica y escribe que en el pasado buscó la felicidad en el mundo subterráneo del metro:

> para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad. (p. 51)

Nos damos cuenta del presente porque el narrador inicia el cuento con la frase "Ahora que lo escribo" (p. 51). Más adelante enfatiza este tiempo cuando menciona el lugar en que se encuentra y el día de la semana que escribe:

> El lunes, el martes, el miércoles, el jueves, sin arañas porque todavía esperaba, porque todavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo. [...] Pero es jueves, es la estación Chemin Vert, afuera cae la noche. (p. 63)

Además de recuperar el pasado en un presente, el narrador mismo dice que inventa un tiempo, el que podría ser el presente que se crea a través de su narración cuando escribe en la estación del metro o el futuro que se imagina si se encontrara con Marie-Claude.

Al igual que en el cuento recién comentado, en "Ahí pero dónde, cómo" y "Los pasos en las huellas" los protagonistas se preocupan del pasado a consecuencia del impacto que tiene en el presente. En "Ahí pero dónde, cómo" el narrador protagonista cuenta que sigue soñando con su amigo Paco, aunque éste murió hace 31 años. Lo que más le preocupa no es el número de años desde la muerte de su amigo, sino el paso del sueño a las palabras y el estado anímico en el que lo deja:

> Te digo, esos treinta y un años no son lo que importa, mucho peor es este paso del sueño a las palabras, el agujero entre lo que todavía sigue aquí pero se va entregando más y más a los nítidos filos de las cosas de este lado, al cuchillo de las palabras que sigue escribiendo y que ya no son eso que sigue ahí pero dónde, cómo. (p. 85)

El traductor revela que lo que termina preocupándole es el haber soñado frecuentemente con su amigo. De ahí su obstinación en indicar que el pasado sigue presente, sin que lo vea ni pueda explicarse de qué manera. Por eso, repite las palabras que figuran como título del cuento, "Ahí pero dónde, cómo", siete veces en total, indicando que los efectos del sueño están ahí, en alguna parte, sin que pueda explicar cómo.

Sí en "Ahí pero dónde, cómo" se habla del pasado para examinar el presente, en "Los pasos en las huellas" el narrador cuenta cómo en un presente, un individuo vuelve a vivir la vida de otro. La problemática principal de Jorge Fraga, es que se plantea un objetivo ocasionado por el

desengaño que sufre a causa de las políticas imperantes en el país donde reside: escribir sobre la vida de Claudio Romero. Según el narrador, Romero en su tiempo tuvo el mismo problema: "También Claudio Romero, en su día, se había quejado altivamente de que el rimador de salones elegantes mereciera el cargo diplomático que a él se le negaba" (p. 27). Además de esto, Romero experimentó dificultades sentimentales en el pasado, tuvo una amante que fue Susana Márquez y, se enamoró de Irene Paz, mujer que pertencía a una clase social diferente de la suya. El poeta en su tiempo publica el poema Oda a tu nombre doble, el que le trajo gloria, al igual que a Fraga cuando publicó Vida de un poeta argentino. Por razones que no se indican, después de su éxito el prestigio de Romero disminuyó, lo que le obligó a aislarse en la casa de sus padres. Jorge Fraga por su parte repite lo vivido por el poeta, ya que al igual que éste, inmediatamente que publica su obra tiende a aislarse:

> le divirtió aislarse en casa de un amigo y evitar la primera avalancha del estusiasmo colectivo con una tranquilidad que su mismo cómplice en el amistoso secuestro encontró excesiva casi hipócrita. (p. 35)

Aparentemente, sin darse cuenta, Fraga ejecuta las mismas acciones que el poeta Romero hiciera en el pasado, las que finalmente le conducen a la soledad y el desengaño.

En Octaedro, no sólo encontramos que el pasado se repite, sino que algunos personajes extrapolan de sus pensamientos y deseos y nos muestran su visión de un tiempo

que todavía no existe. Esto sucede en dos cuentos: en "Manuscrito hallado en un bolsillo", donde el protagonista supone qué sucedería si él se encontrara con Marie-Claude, y, de una manera más elaborada, en "Liliana llorando", donde el personaje principal se preocupa del futuro de su mujer y su familia. En ambos tiempos el enfermo que escribe descubre que el tiempo influye en la conducta de los seres. Tanto en el presente que se encuentra, como en el futuro que crea, está aislado de su familia y sus amigos. En el presente, como en el futuro, sus amigos se preocupan de él y lo recuerdan, pero, como el mismo protagonista deja constatado implícitamente en lo que cuenta, el tiempo transforma y adapta a los seres, de modo que nadie es irremplazable. Al final de la fantasía que él ha inventado nadie se acuerda de él y se encuentra en un futuro en el que él no existe.

Además de las diferencias encontradas en los cuentos de Octaedro a consecuencia de una preocupación por el tiempo que varía entre el presente, el pasado y el futuro, también hemos observado variantes en lo que se refiere a la relación entre el momento cuando se cuenta la historia (el tiempo de la narración) y el momento cuando ocurren los acontecimientos narrados (el tiempo de lo narrado). El tiempo de la narración de "Los pasos en las huellas", "Verano", "Lugar llamado Kindberg". "Las fases de Severo" y "Cuello de gatito negro" es imposible de determinar. En cambio tiene características especiales en "Liliana

llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Ahí pero dónde, cómo", porque el narrador es al mismo tiempo el escritor de la historia y nos dice explícitamente cuando escribe, de modo que el tiempo de la narración coincide perfectamente con el tiempo de la existencia del personaje. En estos tres cuentos el narrador explica claramente su quehacer, cuando y por qué escribe.

En "Liliana llorando" el narrador dice que está enfermo, sugiere que morirá, que escribir le calma y que nadie se atreve a ver su cuaderno: "Nadie se atreve a meterse con mi cuaderno, sé que puedo guardarlo bajo la almohada o en la mesa de noche, es mi capricho" (p. 12). Sin embargo, es imposible determinar cuanto dura la actividad literaria del protagonista, quien sugiere que se dedica a ella a menudo: "Es cierto que escribir me calma de a ratos. [...] Solamente me interrumpo cuando viene Liliana" (p. 12). Como no precisa el tiempo, no podemos saber más. En "Manuscrito hallado en un bolsillo", el escritor dice, "todavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo" (p. 63). Sabemos, pues, donde se ubica el narrador y cuando, en relación con la historia narrada, escribe su relato. Sin embargo, al igual que en "Liliana llorando", es difícil determinar cuanto tiempo pasa escribiendo. Sólo sabemos que el hombre está en Chemin Vert, pero no sabemos desde cuando. En contraste, el cuento "Ahí pero dónde, cómo" nos proporciona una conclusión más exacta. El traductor dice,

aunque no de una manera explícita, que escribe poco antes de que vaya a su trabajo: "ahora me iré a trabajar, me encontraré con traductores y revisores en la conferencia de Ginebra" (p. 84). Si suponemos que escribe en el intervalo entre despertarse, después de soñar con Paco, y antes de salir, podríamos sugerir que la narración dura como una hora.

En cuanto a la duración del tiempo de lo narrado, conviene mencionar que Octaedro presenta diversas variantes. Por una parte, en algunos cuentos se narran eventos que comprenden 6 o 7 meses, como es el caso de la historia enmarcada en "Liliana llorando". En otros, "Cuello de gatito negro" y "Manuscrito hallado en un bolsillo", los eventos ocupan un tiempo más impreciso. "Los pasos en las huellas" y "Ahí pero dónde, cómo", narran eventos que comprenden más de 1 año y, finalmente, en "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Las fases de Severo", se cuentan eventos que van desde un día cualquiera al atardecer hasta la mañana del día siguiente.

Las variantes que presenta el tiempo de lo narrado, se revelan también en el orden de narración de los eventos y en algunas de sus implicaciones temáticas. En "Verano", "Ahí pero dónde, cómo" y "Cuello de gatito negro", por ejemplo, se destaca la circularidad. La idea de simultaneidad entre la narración y algunos de los eventos narrados la percibimos en "Lugar llamado Kindberg"; en "Liliana llorando" y "Manuscrito hallado en un bolsillo",

se combina el presente, pasado y futuro; y, en dos cuentos, "Los pasos en las huellas" y "Las fases de Severo" se presenta el tiempo de una manera mayormente lineal.

En "Verano" la circularidad es explicitada por el narrador quien enfatiza la vida repetitiva de Zulma y Mariano y sugiere que después de este verano monótono volverán nuevamente a la rutina de la capital: "Ya atardecía temprano en el sur, apenas les quedaba un mes antes de volver a la capital, entrar en la otra vida del invierno que al fin y al cabo era una misma sobrevivencia" (p. 70). En "Cuello de gatito negro" se entregan los eventos en forma lineal, pero si prestamos atención a los inicios de la narración vemos que la circularidad se indica: "Por lo demás no era la primera vez que le pasaba" (p. 127). La frase señala claramente que Lucho juega frecuentemente y, que probablemente seguirá jugando. Los eventos que se cuentan en las dos historias, pues, la aparición del caballo en la casa de Zulma y Mariano y el encuentro de Lucho con Dina son hechos que sólo interrumpen la rutina diaria. Su impacto es alejar a los protagonistas del tiempo real y monótono y, por ende, de la soledad en que viven.

También encontramos un tiempo circular implícito en "Ahí pero dónde, cómo". El protagonista del cuento dice que sueña frecuentemente con su amigo: "Carajo, carajo, ¿cómo puede ser, qué es eso que fue, que fuimos en un sueño pero es otra cosa, vuelve cada tanto y está ahí pero dónde, cómo

está ahí y dónde es ahí?" (p. 84). La indicación de que 'vuelve cada tanto', confirma la circularidad que mencionamos y nos permite suponer que el traductor seguirá soñando con Paco en el futuro.

El tiempo de lo narrado en "Liliana llorando", tiene cierto dinamismo, logrado con la combinación del presente y el futuro. El narrador, en un presente ficticio, relata hechos que sucederán en aproximadamente 6 o 7 meses. La medida del tiempo futuro no se menciona explícitamente, pero el texto entrega ciertas señas que nos permiten determinarlo. Cuando, según sus cálculos, el narrador supone que va a morir es la época del verano en Argentina: "En pleno verano la Chacarita va a ser un horno" (p. 12-13). De aquí se concluye que fácilmente podría ser el mes de enero. Los eventos siguen su curso y en un momento el narrador hace una alusión al clima: "Empezaban los grandes fríos, [...] todo el mundo tenía tanto que hacer y los días eran cortos" (p. 19), lo que permite la conclusión de que el narrador se refiere al invierno, un tiempo que corresponderá a junio o julio. La yuxtaposición del presente, cuya duración es imposible de determinar con un futuro insertado en él que dura varios meses es lo que da dinamismo al relato. La misma técnica de insertar un tiempo en otro la encontramos en "Ahí pero dónde, cómo", donde el protagonista yuxtapone eventos presentes, como es el acto de soñar, con hechos pasados vividos junto a su amigo Paco y se halla también en "Manuscrito hallado en un bolsillo",

donde se inserta en el presente un tiempo pasado imposible de calcular. De hecho, en este cuento, aparece una combinación de tiempos semejantes: el presente (cuando el protagonista escribe), el pasado (sus recuerdos de Paula/Ofelia) y el futuro (el tiempo de su posible encuentro con Marie-Claude). Sin embargo, es difícil determinar el tiempo que dura lo narrado. El narrador sólo explica que un día jueves se encuentra escribiendo mientras espera en la estación Chemin-Vert, pero no nos dice cuando empezó a buscar la felicidad mediante el juego al cual se entrega durante sus viajes en el metro o cuando se encontró con Marie-Claude.

Los eventos narrados en "Los pasos en las huellas" se entregan mayormente de forma lineal y comprenden acontecimientos que, de acuerdo a la información proporcionada por el narrador, duran aproximadamente 25 años. Cuando era estudiante, Jorge Fraga supo de los poemas del poeta Claudio Romero: "Él mismo los había descubierto en los años del bachillerato" (p. 26). En este tiempo tendría 19 o 20 años. Cuando decide estudiar al poeta han pasado 20 años: "Jorge Fraga acababa de cumplir cuarenta años cuando decidió estudiar la vida y obra del poeta Claudio Romero" (p. 25). Después de esta determinación, el crítico busca información durante dos años y medio: "Durante dos años y medio reunió materiales para el libro" (p. 27). Hasta este momento los eventos narrados ocupan casi 23 años, pero no es posible averiguar cuanto tiempo,

después de la recopilación de antecedentes sobre Romero, Fraga hizo publicar su libro. Sólo podemos sugerir que puede haber sido 1 o 2 años más tarde.

Sí bien es cierto que en la narración de los eventos predomina la linealidad, conviene mencionar la inserción de episodios retrospectivos en el cuento que rompen la cronología. Nos referimos a los párrafos segundo y cuarto de las páginas 27 y 29. En ellos se informa sobre la situación profesional de Fraga y cómo se enteró de donde vivía la hija de Susana Márquez y de las cartas que ella poseía. En estos dos episodios se inserta algo nuevo, la revelación de la existencia de las cartas que Romero escribió a su amante Susana Márquez. Estos documentos, valiosos para Fraga, le proporcionan más información sobre Romero, pero el crítico se complace conscientemente con las tres cartas que Raquel le entrega y no solicita otras. Por lo tanto, desconoce el contenido de una cuarta carta y se deja sucumbir en el autoengaño, pues este último documento es el que delata a Romero como persona:

> La lectura de la carta fue una mera sobreimpresión de palabras en algo que Fraga ya conocía desde otro ángulo y que la prueba epistolar sólo podía reforzar en caso de polémica. Caída la máscara, un Claudio Romero casi feroz asomaba en esas frases terminantes, de una lógica irreplicable. (p. 40)

"Las fases de Severo" también entrega los eventos de manera lineal, comenzando una noche cualquiera: "Como a las once de la noche habíamos llegado con Ignacio, el Bebe Pessoa y mi hermano Carlos" (p. 113). La historia finaliza

al día siguiente de amanecida o temprano en la mañana: "total no valía la pena acostarse por tan poco tiempo, mejor ponerse las zapatillas y fumar y tomar mate, esas cosas que ayudan" (p. 123). El narrador va contando todos los eventos en el orden en el que sucedieron, elaborando un período de aproximadamente 8 horas, durante el cual ocurren las acciones desde las once de una noche hasta la mañana del día siguiente.

El acontecer narrado en "Lugar llamado Kindberg", parece suceder al mismo tiempo que el narrador lo cuenta, conclusión que se desprende del empleo de verbos en presente en los primeros reglones:

> Llamado Kindberg, a traducir ingenuamente por montaña de los niños o a verlo como la montaña gentil, la amable montaña, así o de otra manera un pueblo al que llegan de noche desde una lluvia que se lava rabiosamente la cara contra el parabrisas. (p. 97)

Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que la simultaneidad, es una ilusión puesto que el narrador deja ver que habla de acontecimientos tomados del pasado. Por otra parte, la historia comienza 'in medias res'. Se inicia el cuento con la llegada de los protagonistas al hotel de Kindberg e inmediatamente después se describe la cena que comparten en el hotel. A partir de este momento, el narrador comienza a recuperar incidentes anteriores. El primer encuentro de los protagonistas y su llegada a la pieza del hotel se entregan a través de retrospecciones. Y, dentro de éstas, encontramos anacronías que corresponden a

momentos de la vida de Marcelo y Lina cuando jóvenes. La historia narrada dura aproximadamente 14 horas, desde el primer encuentro de los protagonistas un día en la tarde ("la lluvia estrellándose ahí afuera contra la burbuja como esa tarde en la cara blanquísima de Lina al borde de la carretera", p. 98) hasta cuando se separan al día siguiente después de las 9 de la mañana ("como se despertó a las nueve y Lina en el sofá se peinaba canturreando", p. 109).

Aunque la duración de lo narrado en los cuentos comprende hechos que abarcan períodos que van desde 6 horas hasta años, se ha dado importancia solamente a algunos asuntos. Por ejemplo, en "Liliana llorando", aunque se narran eventos que comprenden 6 o 7 meses, el enfasis del narrador recae fundamentalmente en dos momentos: el día del funeral y el período de duelo después, episodios que ocupan tres páginas cada uno de las diez que tiene el cuento en total.

Si en "Liliana llorando" ha sido posible determinar aproximadamente la duración de los acontecimientos, no podemos sacar una conclusión semejante respecto de "Manuscrito hallado en un bolsillo", pues el narrador no explica en detalle sus encuentros con las mujeres que conoce en el metro y cuando escribe intercala comentarios personales en su narración del pasado. Por ejemplo, mezclados con lo que cuenta sobre Ana (Marie-Claude) se encuentran sus pensamientos sobre la gente:

> No es verdad que el nombre de Margrit o de Ana viniera después o que sea ahora una manera de diferenciarlas en la escritura, [...] así como tampoco podía llamarse Margrit la muchacha sentada frente a mí, sin mirarme, con los ojos perdidos en el hastío de ese interregno en el que todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja. (p. 52)

No obstante, creemos que lo narrado enfatiza sobre todo el momento de los protagonistas en el metro, situación que ocupa 8 de las 14 páginas del cuento. Sólo es en las páginas finales que el narrador alude a las citas con Marie-Claude en un café de Paris, recupera su presente en la estación Chemin Vert y termina el cuento con lo que él supone podría suceder en el futuro.

En "Cuello de gatito negro" se enfatizan dos momentos: el encuentro y conversación de los protagonistas en el tren y el tiempo que Lucho pasa en casa de Dina, episodios que ocupan 5 y 10 páginas respectivamente, de las 16 del cuento. El que se haya puesto énfasis al momento que los protagonistas intiman se debe a que, como se señala en los inicios del relato, lo que le sucedió a Lucho este día era diferente de lo acostumbrado.

Aunque, la información entregada en "Los pasos en las huellas" indica que los eventos sucedieron en más de 20 años, el narrador los ha resumido en cuatro partes. La primera, que comprende los dos primeros párrafos, está dedicada a fundamentar las razones que tuvo Fraga para estudiar la vida del poeta Claudio Romero. En una segunda

sección se ofrece el momento preciso en que Fraga decide escribir, al que se dedican dos páginas de las veintidós. La tercera parte la componen los eventos relacionados con las cartas que Romero escribió a Susana Márquez, documentos que recupera Fraga y a los que el narrador dedica 8 páginas. La última parte abarca el escándalo después de la publicación de la obra y ocupa 5 páginas. Esta selección de acciones se debe a que el narrador ha querido enfatizar el tiempo como dimensión temática. Es decir, en un número de páginas, relativamente escaso se han entregado sucesos que comprenden más de dos décadas, pero, en éstas, los eventos que se enfatizan ocupan sólo horas de las dos décadas, o sea que lo que ha cambiado la vida del protagonista, sucede en un tiempo mínimo.

En "Ahí pero dónde, cómo", se narran hechos que han estado ocurriendo por treinta y un años, pero, en lugar de contar todo lo que ha sucedido a los personajes, el narrador se concentra en la angustia que a él le causa el soñar. En la narración intercalada, que alude a Paco, insiste en recordar los momentos de enfermedad de su amigo. De hecho, aunque el tiempo de lo narrado es de un número de años poco común para los cuentos de Octaedro, lo que se trata de mostrar aquí, además de la angustia del narrador, es la presencia de un tiempo pasado que el protagonista no puede olvidar.

En "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Las fases de Severo" se hace hincapié en eventos que tuvieron lugar en

muy poco tiempo, quizás minutos como en el caso de "Verano" donde el narrador dedica siete de las once páginas al momento en que Mariano y Zulma vieron el caballo y al caos que éste ocasionó. Lo mismo ocurre en "Lugar llamado Kindberg", donde, el narrador dedica nueve de las trece páginas a contar la cena de Marcelo y Lina. Esto se justifica puesto que, es durante la comida que la pareja conversa y Marcelo se encandila ante la juventud de Lina. Aunque los personajes de "Las fases de Severo" pasan la noche junto al moribundo, el narrador no concentra su atención en su conducta personal sino en las fases por las cuales va pasando Severo. Éstas, aunque un tanto cortas en lo que al tiempo se refiere ocupan la mayor parte del relato. Así es que, en este cuento, las fases que han tomado poco tiempo son lo básico del relato mientras el tiempo pasado entre fase y fase se ha entregado resumido.

Además de elaborar un tiempo en diferentes planos y de presentarlo deformado, es notable, como ya sugerimos en nuestro primer capítulo que adquiere un rol central en algunos cuentos. Nos referimos en especial a "Liliana llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Verano" y "Ahí pero dónde, cómo". En el primero, el paso del tiempo llevará al protagonista a la muerte y al olvido, a medida que los meses avancen y su mujer comience a pensar en sus necesidades afectivas. Para el hombre que escribe en el andén de París, la incertidumbre que tiene en el momento que escribe sólo podrá aclararse a medida que pasen los

días. El escribe un jueves, pero todo su problema se disipará el sábado:

> porque todavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo que no sea solamente esa interminable ráfaga que me lanza hacia el sábado en que acaso todo habrá concluido. (p. 63)

En contraste con estos dos cuentos, la centralidad del tiempo en "Verano" y "Ahí pero dónde, cómo" se revela en la iteratividad del acontecer, en la circularidad de un tiempo que controla la vida de los protagonistas.

Al pasar ahora a comentar el espacio en Octaedro nos conviene, como al inicio de nuestro comentario sobre el tiempo, definir el concepto. Para J.J. van Baak, el espacio está subordinado a otros aspectos de la obra literaria y está vinculado en especial con el tiempo:

> space is viewed in its subordinate and subservient role in relation to the other thematic blocks: space providing formally indispensable locations for occurrences, characters, their actions and experiences. Its typical or, according to some (e.g. Baxtin 1974) even indissoluble, alliance with time finds justification in the capacity of space to register and embody physical changes and conditions brought about by or through the passage of time.[11]

Señala que, como muchas veces los temas de interés humano están relacionados unos con otros, el espacio "becomes invested with that cultural, social, historical and biographical significance which is conveyed by the notions of setting and milieu.[12] Por otra parte, algunos, como Carmen de Mora Valcárcel, tienden a asociar el espacio de una obra literaria con los actos de los personajes. Según

ella esta idea ha sido reconocida por Edwin Muir en The Structure of the Novel y recientemente por Greimas.[13] Agrega Mora Valcarcel que Greimas distingue tres categorías de espacio: el de la enunciación, el de lo enunciado y el espacio cognoscitivo, el que él define como "espace intérieur que le sujet se construit pour lui-même et qui, par ce fait, n'est signifiant que pour lui, composé qu'il est de parcelles du savoir qu'il a réusi à acquérir".[14] En contraste con estas opiniones, Gisela Pankow, generaliza más el rol del espacio, pues lo ve en relación a todo el acontecer, lo que para ella, es de gran importancia: "J'ai été frappée par le message que l'espace peut nous donner, là oú les conflits ne sont plus représentables. Alors, l'espace <<parle>>.[15] Finalmente, citamos la perspectiva de Seymour Chatman elaborada en Story and Discourse donde relaciona la percepción del espacio literario al lector:

> In verbal narrative, story-space is doubly removed from the reader, since there is not the icon or analogy provided by photographed images on a screen. [...] While reading a book, each person creates his own mental image. [...] It is in this sense, that verbal story-space is said to be abstract. Not nonexistent, but a mental construct rather than an analogon.[16]

Concluye, "Verbal story-space then is what the reader is prompted to create in imagination (to the extent that he does so), on the basis of the character's perceptions and/or the narrator's reports".[17]

No obstante la atención que ha recibido y definiciones del espacio que se ha elaborado, las opiniones al respecto

en cuanto a la obra de Cortázar no son muy numerosas. Marta Morello-Frosch centra su análisis en las influencias del espacio sobre los personajes y dice que para ellos no sólo es su forma de ser, sino que estar o vivir en un lugar implica una manera de actuar. Al parecer, el espacio a que ella se refiere es lo que Mieke Bal llama lugar y corresponde al espacio geográfico.[18] Morello-Frosh alude también en su artículo a los espacios líquidos, que serían los que permiten el paso de una vivencia a otra sin violencia sicológica. Señala, pues, que los personajes de Cortázar siempre franquean puertas, puentes, barrios, cuartos enormes, espacios que ellos violan o profanan.[19] En un estudio sobre "La noche boca arriba", Francisco Antolín afirma que se produce como una supresión del tiempo y del espacio a causa de la inconsciencia del protagonista después del accidente.[20] Aunque su opinión es exacta en la medida en que se suprimen el espacio y el tiempo de una primera narración, se crean otros cuando se relata el sueño del accidentado. Por lo tanto, la supresión a que alude el crítico es exagerada/alusiva y consiste más bien en la creación de uno de estos espacios líquidos de que hablaba Marta Morello-Frosch.

Carmen de Mora, centra su estudio del espacio sobre los personajes de Cortázar. Ella ve que en la obra del escritor argentino y en algunos cuentos que componen Octaedro predominan cuatro clases: el espacio cognoscitivo, que ya hemos definido, el cerrado, el superpuesto y el literario.

Para ella, si el quehacer de un personaje se desenvuelve en una casa, apartamento, ómnibus, metro, o en una sala de cine o teatro clasifica su espacio de cerrado. El espacio superpuesto es para Mora Valcárcel el que se inserta en el espacio principal del acontecer y, finalmente, el literario es el de la escritura.[21] Ella no realiza estudios específicos sobre los espacios de Octaedro en particular, pero sí comenta brevemente "Las fases de Severo", cuento que, según ella se desarrolla en un espacio cerrado que sirve de marco a un hecho revelador. Afirma, además, que lo mismo ocurre en "Verano", "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Cuello de gatito negro". A "Liliana llorando" lo clasifica como un cuento con un espacio cognoscitivo pues, el protagonista crea otro espacio, el de su fantasía. Sin embargo, según Mora Valcárcel, junto con la manifestación de un espacio literario, el espacio cognoscitivo adquiere más complejidad en "Ahí pero dónde, cómo", ya que el protagonista entra en un espacio utópico a través del sueño.[22] Laszlo Scholz encuentra que en "Manuscrito hallado en un bolsillo" la estructura binaria observada en el cuento se repite en la evocación del espacio, puesto que: París está dividido entre el mundo de arriba y el mundo subterráneo del metro.[23] Concluye Scholz que la comunicación entre los dos espacios no es fácil, porque entre ellos hay una ruptura a la cual se alude en el cuento: "aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura" (pág. 51).

En nuestro comentario sobre los espacios encontrados en Octaedro pensamos concentrarnos sobre todo en la manera en que sirven para iluminar los temas elaborados en los cuentos. Es decir, recuperando nuevamente la idea de que los temas atañen al ser humano, comentaremos las características sociales, biográficas y culturales que detectamos a través de la puesta en escena y el medio ambiente en los que los temas se desarrollan. Comentaremos además la distinción entre el espacio de la narración y el de lo narrado, además de los espacios cognoscitivos, y, siguiendo la idea de Chatman, veremos cómo el espacio es creado por el lector de acuerdo a la información proporcionada por el narrador. Finalmente, veremos cómo, tomando la idea de Gisela Pankow, el espacio habla, es decir cómo nos transmite un mensaje de acuerdo con el acontecer que en él se desenvuelve.

J.J. van Baak dice que cuando los temas son de interés humano el espacio tiene ciertas características sociales, culturales, históricas y biográficas. Estas dimensiones se perciben en Octaedro, pues, los lugares en los que se desenvuelve el acontecer indica ciertas características de los personajes. Por ejemplo, el que en algunos cuentos se mencione que los protagonistas pasan parte de su tiempo en una quinta o casa de campo ("Verano", "Liliana llorando" y "Los pasos en las huellas"), de un país hispano indica que pertenecen a un sector social sin apremios económicos. En cuentos como "Las fases de Severo" y "Liliana llorando" los

personajes hablan de tomar mate, actividad propia del pueblo argentino. Por otra parte, cuando el acontecer ocurre en París, la mención del metro, y su cantidad inmensa de ramales indica que los personajes viven en una gran ciudad, donde todo la gente vive apurada y muy activa como Lucho de "Cuello de gatito negro" que estudia y trabaja.

Por otra parte, distinguir los espacios de la narración y de lo narrado nos permite ver la importancia que estos pueden tener en la vida de los personajes. Por ejemplo, los espacios de la narración en "Liliana llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Ahí pero dónde, cómo", vale decir, la clínica donde se encuentra el enfermo, el andén de la estación Chemin Vert donde escribe el protagonista y la pieza del hotel donde escribe el traductor adquieren importancia porque, además de ser el lugar donde se encuentran los narradores-protagonistas llegan a ser parte de lo narrado. En los otros cuentos, al igual que su situación temporal, no es posible averiguar donde está el narrador cuando cuenta su historia. Los espacios de lo narrado varían en Octaedro, así, tenemos en "Liliana llorando", la sala en la clínica, el cementerio, la quinta y la casa de Liliana. En "Los pasos en las huellas" el protagonista se moviliza a lugares como Pergamino, Santa Cruz y Mendoza. Más tarde escribe en su estudio personal, conversa con Raquel Márquez en la casa de ésta, va a la quinta de Ofelia y finalmente a la academia donde se le

entrega el premio. Los espacios de "Manuscrito hallado en un bolsillo" son el andén, París y el carro del tren, el de "Verano" el interior y las afueras de una casa, "Lugar llamado Kindberg" la carretera y el hotel, "Cuello de gatito negro" el carro del tren y una habitación, "Ahí pero dónde, cómo" la pieza donde vivió Paco, la pieza del hotel y la mente del traductor, y, finalmente en "Las fases de Severo" la casa y la calle. Si prestamos atención a estos espacios vemos que un gran número de ellos son cerrados y por lo tanto, presentan ciertas restricciones, como la dificultad de desplazarse con libertad.

El espacio del "Verano" es una casa de campo, solitaria y en cierta medida cerrada. Pero, aunque es cerrado, no se nota espeluznante porque lo que pasa ocurre en un día de verano y hace calor. Sólo se nota el terror cuando hay alusiones al aislamiento rural, los ruidos y la oscuridad en que quedan Zulma y Mariano cuando apagan la luz y en el momento en que los eventos ocurren: "pero a esa hora nadie venía a la cabaña, nadie venía nunca de noche" (p. 73). Las mismas características del espacio de "Verano" las encontramos en "Lugar llamado Kindberg", "Las fases de Severo" y "Cuello de gatito negro", cuentos en los que lo sucedido acontece fundamentalmente en lugares cerrados que no permiten a los protagonistas salir de la problemática en que se encuentran. Por el contrario, como vemos en "Lugar llamado Kindberg", Marcelo y Lina restringen su espacio a medida que comparten la misma experiencia. Se encuentran en

un espacio abierto, la carretera, que se reduce, a medida que pasa el tiempo hasta que llegan a la pieza del hotel. Curiosamente, Marcelo y Lina se despiden en el mismo espacio abierto en que se encontraron. Pero, aunque podemos suponer que Lina siguió su vida libre, el destino de Marcelo es otro espacio cerrado, el coche donde se incrustó en el tronco del plátano. Por otra parte, en "Cuello de gatito negro" y "Las fases de Severo" el ambiente se define mejor a la luz del suspenso. La tensión en ambos cuentos se intensifica con referencias a la oscuridad de la habitación, al olor a encierro y a la lluvia exterior. En el primero, el narrador alude al espacio en particular: "en la oscuridad el espacio y las posiciones cambian y se es torpe como un niño" (p. 140). El hecho de presenciar la agonía de un moribundo en "Las fases de Severo", nos sugiere un espacio fúnebre, pero el narrador sólo alude a lo reducido de éste: "No éramos tantos pero de golpe una casa resulta chica" (p. 113). Y, al igual que el espacio de "Lugar llamado Kindberg", los personajes se mueven a un espacio más pequeño durante las fases de Severo:

> pero al rato vino el hermano de Severo para decir que iba a empezar el sudor, y aplastamos los puchos y fuimos entrando de a uno en el dormitorio donde cabíamos casi todos porque la familia había sacado los muebles. (p. 114)

Si en "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Liliana llorando" y "Ahí pero dónde, cómo" los narradores crean y recuerdan un tiempo, también sucede lo mismo con el espacio

puesto que es posible hablar de los espacios recordados. Esto les permite explicar por qué se encuentran en tal situación. En el primero el espacio creado es el limitado de los viajes en el carro del tren, el que presenta una estructura, incorporando los ramales y las estaciones del metro, sin posibilidad de expansión o transformación. Respecto de espacios semejantes Ricardo Gullón dice que figuras espaciales como los laberintos, conllevan ideas de soledad y clausura, que sitúan a los personajes en un mundo cerrado.[24] No nos cabe duda que el mundo cerrado en que vive el protagonista de "Manuscrito hallado en un bolsillo" no le permite ningún cambio ni solución a su problema y que éste se agudiza aún más a consecuencia de la actitud del que no desea quebrar las reglas que se ha impuesto.

Aunque los espacios mencionados en "Liliana llorando" y "Ahí pero dónde, cómo" son reales, son evocados a través de la ficción elaborada por el narrador. Al igual que en la mayoría de los cuentos de la colección son espacios cerrados, como por ejemplo, el cementerio de la Chacarita en Buenos Aires, abierto en el sentido de que está al aire libre, pero cerrado porque tiene los límites impuestos por la urbanización y porque connota la muerte. La casa de Liliana, al igual que el espacio anterior, es también cerrada. La chacra de Contreras es el único espacio abierto que se menciona, pero el narrador entrega los eventos sucedidos allí en una página, aunque comprenden un fin de semana. El espacio recordado en "Ahí pero dónde, cómo"

también es cerrado. La habitación de Paco es el lugar más recurrente en la mente del traductor porque lo asocia con el propio Paco: "Paco es solamente la pieza desnuda y fría de su casa" p. 86). De esta manera el espacio evocado en "Ahí pero dónde, cómo" es poco frecuente en los cuentos de Octaedro, puesto que consiste en un espacio síquico que tiene su origen con el traductor. Ya que su problemática es ver frecuentemente a su amigo en sus sueños, el espacio al que alude existe sólo en su mente.

"Los pasos en las huellas" es uno de los cuentos que presenta espacios variados: Buenos Aires, el café donde, en una conversación con los amigos, Fraga decidió escribir sobre Romero, el estudio de Fraga, la sala en la casa de Raquel Márquez, la quinta de Ofelia, el carro del tren y la academia donde se le entregó a Fraga el Premio Nacional. Todos estos espacios son cerrados, y aunque el protagonista va de uno a otro, siempre son territorios que reducen progresivamente su destino. Esta disminución llega a la cúspide cuando Fraga se encuentra en la academia, donde se desenmascara a sí mismo y a Romero.

En "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Manuscrito hallado en un bolsillo", el lector debe, como dice Chatman, crear su propia imagen del espacio. En estos cuentos aunque los narradores mencionan algunas características de los espacios, los lectores deben completar la información e imaginar cómo son. Por ejemplo, en "Verano" se mencionan paredes, la escalera de piedra y se dice que en el momento

en que aparece el caballo Mariano apaga la luz dejando el lugar a oscuras. En "Lugar llamado Kindberg", aunque se indica un estilo especial de muebles y vajilla, 'sopera de plata', 'cama Habsburgo', 'espejos', 'mesa franciscojosé', 'galerías góticas' y 'arabescos James Baldwyn', no se explicita que el acontecer tiene lugar en un espacio gótico, no obstante las galerías de este estilo que se mencionan. Por lo tanto, el lector debe recrear este espacio e imaginárselo. Encontramos menos información sobre los espacios de "Manuscrito hallado en un bolsillo", de modo que la recreación de los mismos queda bajo la responsabilidad exclusiva del lector. Aquí, como con los espacios comunes a la imaginación humana, el lector sabe a que se alude cuando se indica, por ejemplo, la clínica en "Liliana llorando", la academia en "Los pasos en las huellas", el andén de "Manuscrito hallado en un bolsillo", la pieza de hotel en "Ahí pero dónde, cómo". Estos espacios se encuentran entre los que 'hablan' según Gisela Pankow. Nadie necesita que se le explique como es la sala de una clínica, la habitación de un hotel, el andén de una estación o el de cualquier academia cultural. Estar en estos lugares significa que quien o quienes se encuentran ahí están enfermos o visitando al enfermo, está de paso por alguna ciudad, esperando el metro o presenciando un evento cultural. Esto es lo obvio, pero nos queda determinar su dinámica, o sea, lo que dicen estos espacios. Si bien es cierto que los espacios no han sido definidos, transmiten

el drama o conflicto del protagonista. En el caso de "Liliana llorando", "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "Ahí pero dónde, cómo" principalmente el problema de los protagonistas se nutre y mantiene en este espacio. Según Gisela Pankow el hombre busca su espacio perdido:

> Retrouver des lieux qu'on a quittés! Pour l'homme sain, l'espace retrouvé est aussi l'histoire retrouvée. Les murs qui ont abrité notre enfance, par exemple, nous ramènent facilement à elle, et des souvenirs précis et précieux émergent alors sans difficulté. Ainsi l'espace sécurise et <<enveloppe>> l'histoire vécue.[25]

Por ejemplo, el hombre que escribe en Chemin Vert ha vuelto a ese lugar a escribir y contar su búsqueda de la felicidad. Podría haber contado la historia en otro lugar, pero ha vuelto al andén porque allí confirma y deja testimonio de su pasado a través de la escritura, sin olvidar que es el único lugar donde puede encontrarse con Marie-Claude. Para él, escribir le permite concretar lo que no pudo realizar en la vida real y, mediante esta actividad, en ese lugar específico puede restaurar la armonía a su vida. Esta consonancia no la encuentra el traductor de "Ahí pero dónde, cómo". De acuerdo a lo que dice, la imagen de Paco le persigue desde hace 31 años, en todas partes y no le dejará:

> pasan semanas o meses y de nuevo sé que tengo que ir a verte, o simplemente te encuentro en cualquier lado o sé que estás en cualquier lado aunque no te vea, y nada termina, nada empieza ni termina mientras duermo o después en la oficina o aquí escribiendo, vos vivo para qué, vos vivo por qué, Paco, ahí pero dónde, viejo, dónde y hasta cuando. (p.90)

El acoso que sufre el traductor le mantendrá siempre preocupado de tratar de resolver por qué sueña, razón por la cual la imagen de Paco no dejará de perseguirle. Por lo tanto, deducimos que no podrá vivir en armonía con su espacio mientras no resuelva su problema. Igualmente ocurre al protagonista de "Liliana llorando". Ante la imposibilidad de armonía en el espacio en que se encuentra, crea una fantasía que le permitirá momentáneamente olvidarse de su situación y su espacio actual.

Aunque pareciera que los espacios narrativos estuvieran en un segundo plano o dependieran de otros factores, no es siempre así. Los ocho cuentos de Octaedro tienen espacios que han sido elaborados a la luz de la situación problemática que aflige a los protagonistas. Aunque lo ideal hubiera sido conducirlos por lugares que solucionen sus problemas, han ido encerrándose en espacios que les ha cortado la posibilidad de terminar con sus dificultades.

NOTAS

1. Seymour Chatman, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film (Cornell University Press, Ithaca and London, 1980), pág. 79-80.
2. David Lagmanovich, "Prólogo: Para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar", en David Lagmanovich (ed), Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar (Ediciones Hispam, Barcelona, 1975), pág.12-13.
3. Pedro Ramírez Molas, Tiempo y narración (Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez) (Editorial Gredos, Madrid, 1978), pág. 116.
4. Ramírez Molas, Tiempo y narración, p. 118.
5. Osvaldo López Chuhurra, "...Sobre Julio Cortázar", en Helmy F. Giacoman (ed), Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra (Ediciones Las Américas, New York, 1972), pág. 218.
6. Joan Hartman, "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", en Giacoman (ed), Homenaje a Julio Cortázar, pág. 341.
7. Joan Hartman, "La búsqueda de las figuras", pág. 350.
8. Alfred Mac Adam, El individuo y el otro: crítica a los cuentos de Cortázar (Ediciones La Librería, Buenos Aires, 1971), pág. 42.

9. Gregory Rabassa, "Metiéndole a palas: Cortázar y el arte de la ficción", en Julio Cortázar: La isla final, Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco (eds), (Ediciones Ultramar, S.A., Madrid, 1981), págs. 193-194.
10. Carlos Monsiváis, "Bienvenidos al universo Cortázar", en Julio Cortázar, Pedro Lastra (ed), (Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1981), pág. 21.
11. J.J. van Baak, The Place of Space in Literature. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an analysis of the role of Space in I.E. Babel's Konarmija. (Editions Rodopi B.V., Amsterdam. 1983), pág. 20-21.
12. Van Baak, The Place of Space, pág. 21.
13. Carmen de Mora Valcárcel, "La fijación espacial en los relatos de Cortázar", en Cuadernos hispanoamericanos (Madrid, 1980, Nº 364-366, Oct-Nov), pág. 342.
14. Mora Valcárcel, "La fijación espacial", pág. 342
15. Gisela Pankow, L'homme et son espace vécu (Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1986), pág. 11.
16. Chatman, Story and Discourse, pág. 101.
17. Chatman, Story and Discourse, pág. 104.
18. Mieke Bal, Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología (Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1985), pág.101.

19. Marta Morello-Frosch, "La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar", en Lagmanovich (ed.), Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar, pág. 116.
20. Francisco Antolin, "La noche boca arriba" de Cortázar: oposición de paradigmas", en Explicación de textos literarios (Vol. 8-9, 1979-1981), pág. 151.
21. Mora Valcárcel, "La fijación espacial", pág. 343-353.
22. Mora Valcárcel, "La fijación espacial", pág. 343-353.
23. Laszlo Scholz, "Un octaedro del Octaedro de Julio Cortázar", en Revista iberoamericana (Vol. 42, Nº 96-97, 1976), pág. 448.
24. Ricardo Gullón, Espacio y novela (Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1980) pág.79.
25. Pankow, L'homme, pág. 83.

IV ESTRUCTURA Y ORGANIZACION NARRATIVA

En este último capítulo, siguiendo el enfoque temático adoptado hasta aquí, pensamos comentar algunos de los recursos empleados en la organización narrativa de los cuentos de Octaedro. Para estos fines hablaremos primero del estilo y de la voz narrativa, la que no es tan variada, pero sí presenta facetas interesantes. Luego, un comentario sobre la inserción de una historia dentro de otra y una clasificación de los personajes tomada prestada de Alfred MacAdam, servirán para señalar las técnicas utilizadas para estructurar algunos de los cuentos. Finalmente, en la última parte del capítulo, nos scuparemos de la simbología de algunos de los cuentos, pues en la mayoría de ellos percibimos cierta inclinación a destacar símbolos que a veces adquieren tanta importancia como los protagonistas.

En un primer acercamiento a las obras literarias en general, se vislumbra la idea de que éstas son objetos complejamente estratificados cuya estructura comunicativa, como señala Martínez Bonati entre otros, tiene elementos como autor, narrador, texto y receptor o lector.[1] Pero, resulta evidente que esta estructura incorpora otra a veces más visible, o sea más evidente en la superficie del texto, es decir la forma final que adquiere una vez que el autor

ha trabajado su materia. Para nuestros propósitos, veremos como Cortázar ha integrado todos estos elementos para conllevar los temas y motivos y hacer resaltar las características de los personajes, además del espacio y el tiempo en los que se desenvuelven los seres encontrados en los cuentos que componen la colección analizada en este trabajo.

A través de nuestro estudio hemos sostenido la idea de que las ficciones encontradas en Octaedro representan a lo que acontece en la vida real. Corroboramos esta idea en parte con la opinión de la crítica respecto del estilo en la obra de Cortázar, cuya dimensión revolucionaria ha sido reconocida y mencionada por críticos como Jaime Amícola, Alfred Mac Adam, Luis Gregorich y muchos otros. Según Gregorich, el escritor argentino enumera, disgrega, reconstruye, ironiza los usos lingüísticos y los sistemas verbales.[2] Otros críticos reconocen que a raíz de su estilo, su prosa conlleva un mensaje dirigido a cambiar al ser humano y, por ende, la sociedad. Por su parte, para Jaime Alazraki, Cortázar tratar de encontrar el tono de la narración que mejor se adecúe a la intención y tema del cuento, es decir, un lenguaje que sea vehículo significador y expresivo.[3] En su análisis, María Amparo Ibáñez Molto señala que la intromisión del arte en las obras de Cortázar origina a veces un estilo hermético, un lenguaje esotérico que da lugar a imágenes metafóricas. De acuerdo a su opinión, el autor argentino utiliza todas las artes además

de la literatura, para crear transformaciones, figuraciones e imágenes artísticas.[4]

Si consideramos todas estas opiniones, creemos que la de Ibañez Molto es la que más se aproxima al caso de Octaedro. La incorporación de referencias a las artes es general, emprendida no sólo con el objeto de darle al que narra la apariencia de ser un individuo culto. Las menciones a pintores, escritores, cantantes y eventos políticos cumplen un objetivo más preciso, el de introducirlos en un acontecer que se representa al del mundo real. Por ejemplo en "Liliana llorando" y "Verano", se alude al período de preelección presidencial en los Estados Unidos ("si Nixon le va a ganar a McGovern" p. 12) y en "Verano" se menciona el viaje de Nixon a Pekín (p.71). Por su parte, en "Cuello de gatito negro" y "Ahí pero dónde, cómo" se alude a Chile, Biafra e Israel respectivamente. Sin lugar a dudas, la mención a poetas, escritores, pintores y escultores es mucho más frecuente que la alusión a políticos y eventos cuya resonancia ha sido internacional. Por ejemplo, en "Los pasos en las huellas" encontramos que se hace referencia a algunos autores argentinos, Almafuerte, seudónimo de Pedro Palacios, Alfonsina Storni y Evaristo Carriego y al escritor francés André Gide. Además del propósito general, ya mencionado, para justificar la referencia a estos individuos, pensamos que en el caso particular de este cuento se cumple la función de reforzar el ambiente académico y literario en el que se desenvuelve Jorge Fraga.

En "Ahí pero dónde, cómo" se menciona a René Magritte pintor moderno, al compositor francés Ravel, al poeta español Federico García Lorca y al escritor austríaco Rilke. En "Lugar llamado Kindberg" encontramos alusiones a una gran variedad de personajes de renombre que va desde cantantes hasta filósofos. En la conversación de los personajes y los comentarios del narrador se alude a los cantantes Paul MacCartney y Archie Shepp, al poeta inglés Eliot, el filósofo Spinoza, los escritores argentinos Borges y Arlt, el poeta chileno Pablo Neruda y, nuevamente, el escritor austríaco Rilke. Este conglomerado de personas famosas dedicadas a las artes o la política indica por un lado que el hablante es una persona de cierta cultura y, por otro, que los personajes involucrados pertenecen a cierto sector social, familiarizados con su ambiente intelectual.

Otra característica del estilo de Julio Cortázar que sobresale en Octaedro es el español de sus personajes. Estos, aunque residen en París, hablan un español contemporáneo y normal. En cambio el de los personajes cuyo quehacer tiene lugar en Argentina hablan un español asociado con aquel país, usando una jerga que incluye la interjección "che", el voceo y, por ende, el uso de formas verbales como "podés", "mirá", "venís", etc. Esta recreación lingüística ayuda a determinar objetivamente el origen étnico de los personajes de Octaedro, además de corroborar la idea de que lo que sucede tiene lugar en un

ambiente basado en el real. Esta característica, aunque poco abundante cuando se toma todos los cuentos en consideración, se encuentra en "Liliana llorando", "Verano", "Ahí pero dónde, cómo" y "Las fases de Severo", cuentos cuyo espacio geográfico es Argentina. Sin embargo, sobra decir que se usa el voceo y la interjección 'che' solamente cuando se reproducen los diálogos de los personajes, ya que estos rasgos están ausentes del lenguaje del narrador.

Si lo dicho concerniente al estilo nos ayuda a situar los sucesos narrados en un ambiente semejante al de nuestra sociedad, creemos que los tipos de narradores que hay en la colección apunta más a los elementos usados por Cortázar para estructurar sus cuentos. El carácter de la voz narrativa es importante porque nos permite determinar de qué manera los eventos se comunican a los lectores y la confiabilidad del narrador respecto de lo que cuenta. En Octaedro, las voces presentan tres modalidades. Un narrador omnisciente o, usando la terminología de Genette, heterodiegético, se manifiesta en "Los pasos en las huellas", "Verano", "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro". Un narrador protagonista u homodiegético es el responsable de "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Ahí pero dónde, cómo" y "Las fases de Severo", y en "Liliana llorando" se presenta una combinación de homo- y heterodiegético. El que tengamos dos clases de narradores para los ocho cuentos implica que tenemos perspectivas

diferentes empleadas para elaborar el significado que el autor ha querido comunicar.

Cuando un narrador heterodiegético comunica los eventos, observamos tres características: primero se permite presentar una perspectiva diferente de la de los personajes ya que el hablante no participa de los eventos narrados; segundo el narrador en este caso tiene amplio dominio de lo contado y de los pensamientos de los personajes; y, tercero, se emplea la tercera persona gramatical para presentar la historia. Por ejemplo, en "Los pasos en las huellas" el narrador reconstruye prácticamente la vida entera de Jorge Fraga y su interés por la obra de Romero desde que era estudiante: "Él mismo los había descubierto en los años del bachillerato, y a pesar del tono adocenado y las imágenes desgastadas por los epígonos, los poemas del <<vate platense>> habían sido una de las experiencias decisivas de su juventud" (p. 26). No podemos asegurar que el narrador conozca a Fraga desde que era estudiante, pero sí podemos concluír que al decidir contar lo que le sucedió al crítico durante y después de la publicación de su obra, el narrador lo investigó en detalle y de ahí la objetividad y certeza con que cuenta lo sucedido a Jorge Fraga.

En "Verano" el narrador no sólo conoce a los personajes, sino también el espacio geográfico en que se desarrolla el acontecer: "Ya atardecía temprano en el sur, apenas les quedaba un mes antes de volver a la capital" (p. 70). "Lugar llamado Kindberg" muestra un narrador con mucho más

poder sobre los personajes, pues, además de saber lo que éstos han hecho, opina sobre sus acciones:

> Y en realidad él no había dicho que no le gustara Copenhague pero la osita parecía entender el tono de su voz más que las palabras, como él cuando aquella maestra de la que se había enamorado a los doce años, qué importaban las palabras frente a ese arrullo, eso que nacía de la voz como un deseo de calor, de que lo arroparan y caricias en el pelo, tantos años después el psicoanálisis (p. 98).

Su conocimiento se vuelve aún más sofisticado cuando da a conocer los pensamientos de los protagonistas: "Marcelo está por preguntarle qué Romero, primera noticia del tal Romero, pero mejor dejarla hablar, lo divierte asistir a esa felicidad de comida caliente" (p. 98); "Mocosa, pensó Marcelo" (p. 100). En "Cuello de gatito negro", el narrador también sabe bastante de los protagonistas, pero a diferencia de los cuentos anteriores, da más oportunidad a los personajes para que se expresen, razón por la cual encontramos una abundancia de diálogos en el relato.

Aunque los cuatro narradores no muestran el mismo grado de dominio sobre las acciones de los personajes, o no lo manifiestan, presentan rasgos comunes. Todos conocen los lugares geográficos donde se desarrollan los eventos:

> Incluyó viajes a Pergamino, a Santa Cruz y a Mendoza, correspondencia con biliotecarios y archivistas. ("Los pasos en las huellas", p. 27)

> Al atardecer Florencio bajó con la nena hasta la cabaña, siguiendo el sendero de baches y piedras sueltas que sólo Mariano y Zulma se animaban a franquear con el yip. ("Verano", p. 69)

> Llamado Kindberg, [...] un pueblo al que llegan de noche desde una lluvia que se lava rabiosamente la cara contra el parabrisas, un viejo hotel de galerías profundas donde todo está preparado para el olvido. ("Lugar llamado Kindberg", p. 97)

> Lucho estaba helado y con el pelo lleno de nieve que se había derretido en el andén y le resbalaba gotas frías por dentro de la bufanda, había subido al metro en la estación de la rue du Bac sin pensar en nada. ("Cuello de gatito negro", p. 127)

En los cuentos a cargo de un narrador homodiegético la visión que se presenta es la de un personaje específico y el significado que se produce es el que corresponde a su perspectiva. Por ejemplo, en "Manuscrito hallado en un bolsillo" el que cuenta las dificultades que enfrenta cuando intenta encontrar la felicidad en el metro de París es el propio protagonista. Sin embargo, no nos dice su nombre, no sugiere su edad, su estado civil, su trabajo ni nacionalidad, aunque sí entrega comentarios y opiniones frecuentes sobre la vida y manera de pensar de la gente, juicios que da a conocer en los comienzos del cuento:

> vaya a saber lo que piensa esa gente agobiada que sube y baja de los vagones del metro, lo que busca además del transporte esa gente que sube antes o después para bajar después o antes, que sólo coincide en una zona de vagón donde todo está decidido por adelantado. (p. 51)

Son comentarios que nos ayudan a conocer su opinión personal y en cierta medida a detectar su estado anímico.

Al igual que el narrador de "Manuscrito hallado en un bolsillo" el de "Ahí pero dónde, cómo" también se limita a eventos pertinentes a la historia que cuenta. Lo interesante de este narrador es la manera como cuenta lo que le ocurre, insertando en su relato aspectos de su

pasado compartido con Paco que en su mayoría está constituido de recuerdos de momentos tristes durante la enfermedad de su amigo. Esta técnica le sirve al traductor, es decir el que nos habla, para que el lector entienda por qué sufre tanta ansiedad y angustia después del sueño.

El narrador de "Las fases de Severo" es Julio, de nacionalidad argentina y al parecer empleado. La información que entrega está centrada fundamentalmente en la conducta de Severo y en las diferentes etapas por las que éste tiene que pasar. Otros comentarios que sobresalen son los relacionados con la cantidad de gente que acompaña a Severo y su familia: "había gente por todas partes, amigos o parientes" (p. 114) y el consumo de comida, café, mate y licor entre cada fase: "Cada tanto los hijos o la hermana de Severo traían café y copas de caña" (p. 114), "hablando de cebar un mate amargo que a esa hora le vendría bien a más de cuatro porque asienta el asado" (p. 115). El que Julio haya entregado poca información sobre su persona corresponde a su deseo de dar más atención a los últimos momentos de la vida de Severo. En general, creemos que la escasez de información sobre los narradores, sirve para enfatizar que los temas y mensajes de Octaedro atañen a todos y cualquier ser humano. A la luz de esta consideración, la identidad de los hablantes no es un antecedente necesario y, por eso, se mantiene el anonimato.

En "Liliana llorando" hay una combinación de narrador-protagonista y omnisciente. Al inicio y fin del relato el

narrador cuenta su propia historia: "Menos mal que es Ramos y no otro médico, con él siempre hubo un pacto, yo sabía que llegado el momento me lo iba a decir" (p. 11). Además, entrega bastante información personal. Dice que es casado, que escribe, que su médico es, además, su amigo desde hace 15 años y que le preocupa el destino de su mujer y familia una vez que muera. El enfermo no menciona su trabajo, como tampoco la enfermedad que tiene. Al momento de escribir su fantasía se convierte en narrador omnisciente que cuenta y escribe la historia de otros:

> O sea que el lunes o el martes, y el lugarcito en la bóveda el miércoles o el jueves. En pleno verano la Chacarita va a ser un horno y los muchachos la van a pasar mal, lo veo al Pincho con esos sacos cruzados y con hombreras que tanto lo divierten a Acosta, que por su parte se tendrá que trajear aunque le cueste, el rey de la campera poniéndose corbata y saco para acompañarme. (p. 12-13)

Al convertirse el protagonista en narrador omnisciente y hablar del futuro de su mujer deja de especular al respecto y hace sus comentarios como si fueran hechos verídicos. Por esta razón emplea el pasado en vez del futuro y se convierte en narrador omnisciente, llegando a saberlo todo. Así es que en la fantasía que inserta informa de lo que sucederá durante su funeral, durante los días siguientes al duelo y después, hasta que su mujer comience a llevar una vida normal con su hijo. El enfatiza y habla bastante sobre su funeral. Piensa que sus amigos le recordarán este día: "Y hablarán largo de mí, cada uno se acordará de tantas cosas, la vida que nos fue juntando a los cuatro" (p. 14).

En los días del duelo insiste en que su mujer y su madre no estarán solas porque Alfredo se ocupará de ellas. Según el narrador, a medida que avanza el tiempo, todos volverán a sus rutinas, Pocho en la escuela, Liliana a su trabajo y Alfredo al suyo con el sindicato. Es en estos momentos en que percibimos que él supone que el duelo de Liliana no puede durar tanto y que ella y Alfredo posiblemente concretarán su amistad:

> al final y siempre Alfredo, los regalitos para los viejos, esa tranquilidad nunca dicha de sentarse con él cerca del fuego ya tarde y hablar en voz baja de los problemas del país, de la salud de mamá, la mano de Alfredo apoyándose en el brazo de Liliana, te cansás demasiado, no tenés buena cara, la sonrisa agradecida negando, un día iremos a la quinta, este frío no puede durar toda la vida, nada podía durar toda la vida aunque Liliana lentamente retirara el brazo y buscara los cigarrillos en la mesita, las palabras casi sin sentido, los ojos encontrándose de otra manera hasta que de nuevo la mano resbalando por el brazo, las cabezas juntándose y el largo silencio, el beso en la mejilla. (p. 19-20)

Además de la clasificación estructural basada en quien entrega su versión de los eventos, encontramos otra basada en la inserción de una historia secundaria en algunos de los cuentos. Se trata de una técnica que sirve, en nuestra opinión, para mostrar que, al contar la problemática personal del protagonista, éste no es el único que sufre, sino que también hay otros que han tenido problemas iguales o similares. Esta técnica es empleada en tres de los ocho cuentos. Se revela claramente en "Liliana llorando", donde, como ya hemos mencionado, el narrador deja de hablar de sí mismo e inserta la historia sobre el futuro hipotético de

su familia. Creemos que si separáramos las dos historias, cada una podría narrarse independientemente de la otra. Sin embargo, la importancia de la que se inserta radica en que pasa a ser la trama central del cuento, dejando de lado la enfermedad y posible muerte inminente del protagonista. Es decir, entonces, que el enfermo que cuenta su problema, al insertar la historia de su familia, pone de manifiesto que su mujer y quienes le rodean sufren también.

En "Los pasos en las huellas" también se encuentra parte de una historia secundaria insertada, aunque el método es diferente del que se emplea en el caso de "Liliana llorando". En "Los pasos" se cuentan fragmentos de la vida sentimental y el trabajo literario del poeta Claudio Romero, sujeto de la biografía escrita por Jorge Fraga. La inserción de estos fragmentos sirve por un lado el propósito de acercarnos a la personalidad de Claudio Romero y de hacernos saber que en su vida hubo un episodio engañoso mientras, por otro, nos muestra que Jorge Fraga persigue un objetivo en que el engaño también está presente. Considerando que Fraga es un personaje que fracasa a causa de su engaño, la inserción de parte de la vida de Romero sirve para iluminar la conducta del crítico y mostrar que el engaño no es patrimonio de un solo ser humano.

Finalmente, en "Ahí pero dónde, cómo", el narrador inserta otra historia en la que se cuenta parte de la vida y agonía de su amigo Paco. Ya que el problema que aqueja al

protagonista es la presencia de su amigo después de soñar con él, la parte insertada, que corresponde a la vida de Paco, sirve para explicar el estado presente del traductor. Fundamentamos esta idea aduciendo que la mayoría de los fragmentos que se cuentan sobre Paco son tristes y corresponden a momentos que al parecer han sido imborrables de la mente del traductor.

Si las historias insertadas estructuran los cuentos en dos partes, la clasificación ofrecida por Alfred Mac Adam basada en los dramatis personae nos permite estructurarlos, en tres.[5] Mac Adam observa que en los cuentos del escritor argentino los personajes se presentan bajo tres categorías, a saber, el "pharmakos" o víctima, la presencia ajena y los personajes secundarios, que representan la sociedad o el punto de vista del status quo.[6] Según él, la presencia ajena corresponde a los elementos extraños que irrumpen en la vida de los personajes y los arrastra a crisis en las que se comprometen su forma de vida. Por otra parte, la presencia ajena es común en toda la obra de Cortázar, aunque su naturaleza cambia en cada narración.[7]

En todos los cuentos la primera parte introduce al "pharmakos": el enfermo en "Liliana llorando"; Jorge Fraga en "Los pasos en las huellas"; el hombre que escribe en el andén de Chemin-Vert de "Manuscrito hallado en un bolsillo"; Zulma y Mariano de "Verano"; el traductor en "Ahí pero dónde, cómo"; Marcelo en "Lugar llamado Kindberg"; Severo en "Las fases de Severo" (personaje que

no se asemeja a los pharmakos de los otros cuentos, pero es visto como tal por los que asisten a su agonía) y, finalmente, Lucho y Dina en "Cuello de gatito negro" donde un personaje es víctima del otro y Dina a su vez es víctima de sus manos. Todos los "pharmakos" que encontramos en los cuentos fracasan porque no hallan lo que buscan o son atacados por fuerzas extrañas, es decir las presencias ajenas que se manifiestan bajo diferentes formas.

Una segunda parte de los cuentos corresponde, pues, a la presencia de estas fuerzas, como la cercanía de la muerte en "Liliana llorando" y "Las fases de Severo"; el engaño preconcebido en "Los pasos en las huellas"; la carencia de la decisión en "Manuscrito hallado en un bolsillo"; el caballo en "Verano"; el sueño en "Ahí pero dónde, cómo"; el paso de los años en "Lugar llamado Kindberg"; y las manos en "Cuello de gatito negro". De todas estas presencias ajenas, el engaño, la carencia de decisión, el sueño y el paso de los años se originan en el interior del pharmakos. La muerte, aunque es un hecho natural se ve en "Liliana llorando" como una fuerza ajena externa, lo mismo que la presencia del caballo en "Verano" y el descontrol de las manos de Dina en "Cuello de gatito negro".

La tercera parte de cada cuento corresponde a lo que hacen los personajes secundarios, que según Mac Adam representan a la sociedad. Esta última parte está bien determinada en "Liliana llorando", "Los pasos en las huellas" y "Las fases de Severo" donde hay un conglomerado

bastante variado de personajes, en lo que concierne a clase social y trabajo. En "Liliana llorando" tenemos al doctor Ramos, Alfredo, los amigos, Pocho, Contreras, el suegro, la tía Zulema, Carmen, el chico de Contreras, Clotilde, la hija de Acosta y otros. Si aislamos a todos estos personajes vemos que tienen un quehacer que corresponde a la tercera parte del cuento. En "Los pasos en la huellas" esta última parte estaría representada por Claudio Romero, Raquel Márquez, el juez que proporcionó información a Fraga, Ofelia Fernández, Susana Márquez e Irene Paz. Finalmente, en "Las fases de Severo" tenemos Bebe Pezzoa, la hermana de Severo, Ignacio, Carlos, la mujer y los hijos de Severo, el hermano de Severo y algunos parientes.

No creemos que la triple estructura sugerida por Mac Adam se manifieste completamente en todos los cuentos, pues, casos como "Verano", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Ahí pero dónde, cómo", "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro" presentan un grupo de personajes secundarios bastante reducido. En estos cuentos, por lo tanto, la estructura se reduciría a dos partes. Podríamos justificar la carencia de una tercera parte en "Cuello de gatito negro" y "Manuscrito hallado en un bolsillo", porque lo que los protagonistas buscan, el juego y la felicidad, al parecer no requiere más de dos personas y en "Lugar llamado Kindberg" y "Ahí pero dónde, cómo", la podemos justificar basándonos en la idea de que las actividades realizadas por ambos protagonistas en esos momentos ocurren

fuera de su lugar de residencia permanente. Si consideramos esta estructura común en los cuentos de Octaedro, encontramos que con ella Cortázar ha intentado colocar al ser humano en un mundo que se asemeja al real, en donde hay familia, amigos y otros seres humanos que forman parte de ella.

El uso frecuente de símbolos es otra constante en la obra de Cortázar y en Octaedro va desde la lluvia, insectos, peces y animales a lo laberíntico, en un cuento en particular. "Liliana llorando" es un cuento en que el vocabulario predominante tiene un carácter funerario, pero, sin lugar a dudas resaltan las alusiones que hace el narrador-protagonista a las lágrimas, lagrimales o el acto de llorar. Sin embargo, el llanto sólo es notorio durante los primeros días de duelo. Una vez que pasa este tiempo, Liliana llora sólo en presencia de Alfredo:

> Liliana haría un esfuerzo para tragar el humo y lo dejaría salir con un quejido, que empezaría a llorar ahogadamente, desde otro tiempo, sin separar la cara de la cara de Alfredo, sin negarse y llorando callada, ahora solamente para él, desde todo lo otro que él comprendería. Inútil murmurar cosas tan sabidas, Liliana llorando era el término. (p. 20)

La araña, insecto que según la simbología convencional destruye y construye sin cesar, representa la inversión continua mediante la cual se mantiene en equilibrio la vida del cosmos. Por esa razón, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana y significa el sacrificio continuo mediante el cual los individuos se

transforman durante su existencia.[8] Este insecto, mencionado en "Manuscrito hallado en un bolsillo" todas las veces que el hombre que busca la felicidad quiere acercarse a alguna mujer, adquiere una doble significación, literal y figurada, y una definición algo diferente de la convencional. Según él, cada vez que planea entablar amistad con una de las mujeres, siente un dolor que asocia con las arañas. Si consideramos que la araña es un insecto que atrapa, podemos ver que cada vez que el protagonista presiente que puede concretar su objetivo tiene temor de ser atrapado por la mujer y de ahí el dolor a que alude. Tiene sentimientos aprehensivos y temores que a su vez son representados por el mito de la mujer araña que ama y mata:

> Como ya con Paula (con Ofelia) y con tantas otras que se habían concentrado en la tarea de verificar un cierre, un botón, el pliegue de una revista, una vez más fue el pozo donde la esperanza se enredaba con el temor en un calambre de arañas a muerte. (p. 53-54)

En "Lugar llamado Kindberg" aparecen dos símbolos, el fuego y el agua, que tienen un valor posiblemente mítico. Al decir que se lava la cara en el parabrisas del auto, y más tarde que es como una metralla se alude a la lluvia como si fuera humana. Según las definiciones convencionales, la lluvia participa de la significación del agua y, como tal, es símbolo de fertilización y, sobretodo, de purificación, ya que procede del cielo.[9] En el cuento, pareciera que la alusión a la lluvia cumple un papel netamente descriptivo, pues, cuando se menciona es para

referirse al clima reinante en ese momento. Sin embargo, la alusión al fuego es netamente simbólica porque ocurre en el momento pasional de Marcelo y Lina. Cuando los protagonistas intiman, el medio ambiente que les rodea es propicio, pues, hay fuego y brasas en la salamandra que los amantes observan y delante de la cual se sientan. Esta asociación entre el fuego y la pasión de los amantes la podemos corroborar a través de una idea de Jung, que consideraba el fuego como un símbolo erótico,[10] y, también a través de la disminución del fuego al mismo tiempo que la emoción de los protagonistas: "Después el fuego lento y bajo en la chimenea, en ellos, decreciendo y dorándose, ya el agua bebida, los cigarrillos" (p 107).

Las manos son el símbolo principal de "Cuello de gatito negro". Para Malva E. Filer las manos son las partes del cuerpo humano que más activamente participan de la vida sicológica y emocional del individuo, además de ser fuente e instrumento del placer, capaces de dar amor y cariño. Agrega que en la narrativa de Cortázar las manos parecen simbolizar el instinto, la intuición, la imaginación y, en general, lo irracional.[11] En "Cuello de gatito negro", en particular las manos simbolizan lo irracional, que hiere y mata. Pensamos que su rol es protagónico, idea que queda enfatizada desde los inicios del cuento a través de la descripción de los movimientos de las manos de ambos protagonistas, en especial las de Dina:

> El tirón del arranque obligó a los dos guantes a crisparse en la barra, separados y obrando por su cuenta, pero el tren estaba detenido en la estación Pasteur cuando los dedos de Lucho buscaron el guante negro que no se retiró como la primera vez sino que pareció aflojarse en la barra, volverse todavía más pequeño y blando bajo la presión de dos, de tres dedos, de toda la mano. (p. 129)

Es esta insistencia en la actividad de las manos la que nos lleva a pensar que realmente tienen un rol protagónico, especialmente si consideramos que los hechos que se desencadenan al final entre los personajes suceden porque no pueden controlarlas. Aunque el narrador podría haber indicado que Lucho y Dina intentaban conocerse a través de miradas, enfatiza el papel que cumplen las manos.Su importancia se percibe cuando vemos que ninguno de los dos personajes puede involucrarse en actividades que no dependan de las manos. Así, Lucho no puede leer en el tren porque debe ocupar sus manos para sujetarse de la barra del vagón. Cuando el tren frena se apoya con las manos para no caer y, cuando parte, comienza el juego de manos y dedos de él y Dina. En la segunda parte del cuento, cuando conversan, Dina dice que no puede controlar sus manos y explica su problema a Lucho. El rol protagónico de las manos se completa cuando ella consciente o inconscientemente, da un tirón a los genitales de Lucho, que reacciona tratando de estrangular a la mujer. Conviene notar que el accionar de las manos es el que da un principio de organización al cuento. En un comienzo el acontecer se centra en lo que hacen las manos. Cuando Dina

y Lucho se conocen, hablan de ellas pero, ya que en ese momento caminan a la casa de Dina, las manos parecen más quietas. Por último, una tercera parte del cuento correspondería al momento de intimidad de Lucho y Dina, donde las manos adquieren un rol protagónico.

Si en "Cuello de gatito negro" las manos tienen un papel importante y se mencionan a través de todo el acontecer, en "Verano" el rol simbólico del caballo es un tanto diferente. En este cuento, el animal aparece por un segundo pero causa un revuelo tal que lo que ocurrió anteriormente a este hecho se olvida. Zulma y Mariano no vuelven a ver el caballo, aunque la mujer siente su presencia y se imagina que el animal volverá. Pareciera ser que la obsesión de seguir sintiendo la presencia del caballo es para que Zulma evite la relación sexual con su marido. Esta idea se corrobora cuando más tarde Zulma es violada sexualmente por parte de Mariano. Sin embargo, creemos que la importancia del caballo como símbolo, radica en que es el elemento alrededor del cual se elabora el cuento. Finalmente, quisiéramos concluir nuestro comentario sobre los símbolos en los cuentos de Octaedro indicando que "Las fases de Severo" es el que muestra la simbología más variada y rica. A la luz del epígrafe del cuento, *In memoriam Remedios Varo*, parece legítimo sugerir que "Las fases de Severo" presenta características del estilo surrealista. Remedios Varo fue una pintora surrealista española, cuyas pinturas representan figuras humanas de rostros similares como si

fueran la misma persona en distintas y extrañas situaciones o fases.[12] En el cuento, al igual que en las pinturas de Varo, una sola persona se presenta en distintas fases. Aunque Severo pasa por diferentes etapas sólo en una, la de las polillas, se le describe con el rostro diferente:

> Una tras otra las polillas abandonaron la lámpara y volaron en torno de Severo, pegándose en el pelo, la boca y la frente hasta convertirlo en una enorme máscara temblorosa en la que sólo los ojos seguían siendo los suyos. (pp. 117-118)

Concluimos diciendo que al parecer, otro de los objetivos que cumple la simbología del cuento es mostrar, al menos en tres de las fases, etapas asociadas a la muerte. Así pues, la de los saltos correspondería a la separación del alma y cuerpo, la del sudor al momento en que se pone la mortaja a los muertos y la de las polillas a la etapa final de la existencia del cuerpo, cuando el ser humano se convierte en polvo.

NOTAS

1. Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria (Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1983), p. 85.
2. Luis Gregorich, "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura", en Carlos Pérez (ed), La vuelta a Cortázar en nueve ensayos (Carlos Pérez Editor, S.A., Buenos Aires, 1969) p. 129.
3. Jaime Alazraki, "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar", en David Lagmanovich (ed), Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar (Ediciones Hispam, Barcelona, 1975), p. 35.
4. María Amparo Ibañez Molto, "Galería de arte en la obra de Cortázar", en Cuadernos hispanoamericanos (Oct-Nov. 1980, Nos 364-366), pp.624-639.
5. Alfred Mac Adam, El individuo y el otro (Ediciones La librería, Argentina, 1971) p. 36.
6. Mac Adam, El individuo, p. 37
7. Mac Adam, El individuo, p. 37.
8. J.A. Pérez-Rioja, Diccionario de símbolos y mitos (Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1984), p. 73.
9. Pérez-Rioja, Diccionario, p. 278
10. Pérez-Rioja, Diccionario, p. 216
11. Malva E. Filer, "La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar", en Jaime Alazraki y otros eds., Julio Cortázar: La isla final (Ultramar Editores, S.A., Madrid, 1981), p. 325.

12. Véase Evelyn Picón Garfield, "Octaedro: ocho caras del desespero" en Julio Cortázar: La isla final (Ultramar Editores, S.A., Madrid, 1981), p. 318.

CONCLUSIONES

Al comienzo de nuestro trabajo nos planteamos el propósito de analizar todos los cuentos que componen Octaedro, aunque no pretendimos agotar, ni mucho menos, las posibilidades que ofrecen su contenido y estructura narrativa. Por eso, decidimos enfocar nuestro estudio principalmente en torno a los temas predominantes, los personajes afectados por éstos, el tiempo y espacio en los que se desenvuelven y, finalmente, algunos de los elementos de organización narrativa y los recursos técnicos más comunes.

Habiendo completado nuestro trabajo, quisiéramos recapitular brevemente los comentarios entregados en cada uno de los capítulos y, a partir de ellos, formular algunas observaciones sobre Octaedro en general. En lo que concierne al primer capítulo, no cabe duda que un análisis más exhaustivo nos permitiría encontrar otros temas en la colección, ya que nuestro trabajo se centró en el análisis de los más sobresalientes. Sin embargo, nos parece que los temas y motivos más destacados del libro corresponden al período en que el escritor argentino se inclinó hacia los problemas existenciales. Por eso, todos los personajes tienen donde vivir, un empleo y cierta comodidad económica, como, por ejemplo, la que les permitiría salir de vacaciones. Las dificultades que buscan solucionar no son las básicas que atañen a la subsistencia humana. Al mismo tiempo, es claro que en Octaedro no vemos ningún rastro o

inclinación a mostrar ningún tipo de problemática social o política.

Ahora bien, la imposiblidad de solucionar las angustias de los personajes es bastante evidente. Pareciera que algunos de los protagonistas se desenvuelven en un círculo del que no salen. Es decir, aunque no hay mejora o solución de lo que les aflige, no se presenta una salida definitiva. Algunos, Fraga, por ejemplo sufren un deterioro que hace que su estado final sea peor que el inicial. Aunque Cortázar define el cuento como una estructura cerrada con un principio y un fin, parece evidente que hablaba en términos de la organización del relato y no necesariamente del destino de los personajes. No discutimos que los cuentos estudiados no tengan principio y fin desde el punto de vista de su estructura, pero su fin es a menudo ambiguo en lo que al contenido concierne, ya que después de leerlos es muy difícil en el caso de algunos de ellos poder decidir cual fue el destino final de ciertos personajes.

Quizás a consecuencia del carácter existencialista de la temática, los personajes aunque son gente común, no representan a la mayoría de la sociedad, sino que solo a un sector de ella. Y, con respecto a los personajes, quisieramos comentar que en Octaedro, como en la mayoría de la obra de Cortázar se detecta una gran preferencia por los protagonistas de sexo masculino, dejando, obviamente, fuera de un lugar importante a los niños y mujeres. Y, aunque éstas últimas aparecen mencionadas en siete de los cuentos

su rol es exclusivamente secundario, subordinado en general a una perspectiva masculina. Por eso, como ya comentábamos, es notoria la estereotipación de las figuras femeninas, aunque a pesar de esto, pensamos que, el rol de la mujer cambia en "Liliana llorando", donde no se trata de una actitud diferente, sino por lo menos de la colocación de un personaje femenino en un rol protagónico.

Teniendo en cuenta estas observaciones sobre los personajes conviene señalar que el espacio y el tiempo en que ellos se desenvuelven son pertinentes a su quehacer. Es notable que la mayoría del acontecer sucede no solo en lugares urbanos, sino es espacios frecuentados por la gente de las grandes ciudades, lo que enfatiza nuevamente el interés de Cortázar por la existencia en los tiempos modernos. Ahora, teniendo en consideración la conducta de los personajes es justo señalar también que los espacios son cerrados y limitados, coherentes con su conducta y las pocas posibilidades de solución a sus problemas. Los espacios de Octaedro contribuyen así, pues, a transmitir el drama de los protagonistas.

La misma conclusión podría afirmarse con respecto a los recursos técnicos comentados en nuestro cuarto capítulo son apropiados a los temas y corroboran la idea de que en Octaedro se presenta la realidad de una sociedad contemporánea. Convendría mencionar en especial la tendencia de los personajes a contar lo que les ha sucedido a través de la escritura. Se trata de una técnica que por

una parte, sirve para estructurar el cuento y, por otra para presentar una trama en la que se yuxtaponen el presente y el pasado de quien escribe la historia.

Los temas explorados por Cortázar también nos dicen algo sobre la universalidad de sus cuentos. Los problemas de la existencia afectan finalmente a protagonistas que habitan la América del Sur y Europa. Es decir, las dificultades que les afligen pueden ocurrir u ocurren en cualquier lugar geográfico y son una consecuencia de la condición humana. En otro plano nos dimos cuenta de cierta tendencia a mostrar los problemas de una manera fantástica, como, por ejemplo, la manera en que los parientes y amigos de Severo presencian su agonía. Otro caso semejante es el intento de estrangulamiento que sufre Dina, producto del descontrol de sus manos. Es un crimen que puede ocurrir en cualquier lugar del mundo, pero la causa, vale decir, el descontrol de las manos es de carácter netamente fantástico. Este tipo de eventos fantásticos hace que el lector vea los rasgos sobrenaturales e insólitos de un acontecer que contradicen la lógica y la realidad de la vida diaria. Sin embargo, si observamos cuidadosamente la manera en que se manifiesta lo fantástico en cada cuento concluimos que emerge de lo cotidiano y por lo tanto las situaciones que se plantean reflejan normalidad.

Finalmente, conviene señalar que además de haber omitido muchos aspectos de Octaedro algunos de los que hemos comentado merecen un tratamiento especial. Así es el caso

del tiempo, el rol de los personajes femeninos y la pasividad que se les atribuye, la intertextualidad que se observa en algunos cuentos y, desde luego, la relación entre Octaedro y la cuentística general de Julio Cortázar. Creemos que sería muy interesante en especial comparar las últimas producciones de Cortázar, en la que observamos una escritura más inclinada a mostrar temas en los que se observa cierta tendencia a concentrarse en situaciones que aluden a los problemas políticos que afligen a la sociedad, especialmente a los países del mundo hispano.

BIBLIOGRAFIA.

I. **Obras de Julio Cortázar**

Cortázar, Julio. Octaedro. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1974.

Cortázar, Julio. La casilla de los Morelli. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

II. **Estudios críticos**

1. Libros

Alazraki, Jaime y otros, eds. Julio Cortázar: La isla final. Madrid: Ultramar Ediciones, S.A., 1981.

González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con Cortázar. Barcelona: Editora EDHASA, 1978.

Hernández del Castillo, Ana. Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1981.

Lastra, Pedro, ed. Julio Cortázar. Madrid: Ediciones Taurus, 1981.

Lagmanovich, David, ed. Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

Mac Adam, Alfred. El individuo y el otro. Buenos Aires: Ediciones La Librería, 1975.

Mora Valcarcel de, Carmen. Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1982.

Planells, Antonio. Cortázar: metafísica y erotismo. Madrid: Ediciones José Porrúas, S.A., 1979.

Pérez, Carlos ed. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires 1969.

Ramírez Molas, Pedro, Tiempo y narración. Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1978.

2. Artículos

Aínsa, Fernando. "Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar". En, Lo Lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, Vol. 5, 109-122.

Alazraki, Jaime. "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar". En Lagmanovich, Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar, 23-39.

Antolín, Francisco. "<<La noche boca arriba>> de Cortázar: oposición de paradigmas". Explicación de textos literarios, 8-9 (1979-1981), 147-151.

Carter Jr. E.D. "Bibliografía de y sobre Julio Cortázar." En otro round: estudios sobre la obra de Julio Cortázar. Explicación de textos literarios, 1 y 2 (1988-1989), 251-327.

Embeita, María Z. "<<Relato con un fondo de agua>>": una interpretación." Cuadernos Hispanoamericanos, 364-366: (1980), 479-483.

Filer, Malva E. "La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar". En Alazraki, Julio Cortázar: La isla final, 323-334.

García Canclini, Nestor. "La casa del hombre". En Lastra, Julio Cortázar, 97-106.

Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura". En Pérez, La vuelta a Cortázar en nueve ensayos, 119-131.

Hartman, Joan. "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar". En Giacoman, Homenaje a Julio Cortázar, 339-350.

Ibañez Molto, María Amparo. "Galería de arte en la obra de Cortázar". Cuadernos Hispanoamericanos. 364-366: (1980), 624-639.

Lagmanovich, David. "Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar". En Lagmanovich, Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar, 7-21.

Lastra, Pedro y Coulson, Graciela. "El motivo de horror en Octaedro". En Lastra, Julio Cortázar, 340-352.

Lopez Chuhurra, Osvaldo. "...Sobre Julio Cortázar". En Giacoman, Homenaje a Julio Cortázar, 207-234.

Monsiváis, Carlos. "Bienvenidos al universo Cortázar". En Lastra, Julio Cortázar, 97-106.

Morello-Frosch, Marta. "Octaedro: o los puentes circulares". Revista Hispánica Moderna. 38-39: (1974-1977), 198-209.

Morello-Frosch, Marta. "La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar". En Lagmanovich, Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar, 115-124.

Mora Valcarcel de, Carmen. "La fijación espacial en los relatos de Cortázar". Cuadernos hispanoamericanos. 364-366: (1980), 342-353.

Paley de Francescato, Marta. "El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar." En Lagmanovich, .Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar, 125-137.

Picón Garfield, Evelyn. "Octaedro: ocho caras del desespero". En Alazraki, Julio Cortázar: La isla final, 293-321.

Rabassa, Gregory. "Metiéndole a palas: Cortázar y el arte de la ficción". En Alazraki, Julio Cortázar: La isla final, 183-197.

Scholz, Lazlo. "Un octaedro del Octaedro de Julio Cortázar". Revista Iberoamericana, 42: (1976), 447-458.

III. **Otras referencias**

Baak van, J.J. The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space, with an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's Konarmija. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1983

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. Madrid: Cátedra, 1985.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Editorial Porrúa, S.A., 1985.

Cuadernos hispanoamericanos, 1980. Nos. 364-366.

Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca & London: Cornell University Press, 1978.

Explicación de textos literarios, 1 y 2 (1988-1989), 251-327.

Genette, Gérard. Narrative Discourse. An Essay in Method. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

Greimas, A.J., Courtés, J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

---------- Semántica estructural. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

Gullón, Ricardo. Espacio y novela. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1983.

Pankow, Gisela. L"homme et son espace vécu. Paris: Aubier, 1986.

Pérez-Rioja, José Antonio. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Tecnos, 1984

Prince, Gerard. Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press, 1987.

Rogers, Robert. The Double in Literature. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Tzvetan, Todorov ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

Tomashevski, B.V. "Temática". En Tzvetan Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980, 199-232.

Tymms, Ralph. Doubles in Literary Psychology. Cambridge: Bowes & Bowes, 1970.